



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Między mimetyzmem a kreacjonizmem : o prozie i dramaturgii Ireneusza Iredyńskiego

Author: Ewa Chromik

Citation style: Chromik Ewa. (2012). Między mimetyzmem a kreacjonizmem : o prozie i dramaturgii Ireneusza Iredyńskiego. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego
Zakład Literatury Współczesnej

Ewa Chromik

***Między mimetyzmem a kreacjonizmem.
O prozie i dramaturgii Ireneusza Iredyńskiego***

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UŚ Barbary Gutkowskiej**

Katowice 2012

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	3
I. W przestrzeni pomiędzy – próby zestawienia odmiennych konwencji	7
O narracji w „świecie z postaciami”	7
Znaczenie kategorii <i>mimesis</i> i <i>creatio</i>	13
Na granicy modernizmu i postmodernizmu	19
II. „Ekscesywność wolności” człowieka epoki. Egzystencja i polityka	25
<i>Wszystko jest obok</i>	25
Czas inteligenta-immoralisty	30
Kazuistyka nieadekwatnego.....	35
III. Próby uczestnictwa w historii. Dramaty oraz ich literackie konteksty ...	40
Światy minione i aktualne, iluzoryczne i prawdziwe	40
Historia jako „figura tła” i amalgamat kryptograficznych odczytań	47
O szukaniu siebie, głosach i oczekiwaniu Godota.....	53
IV. Znamiona perwersji. Entelechia wynaturzenia	61
Na ustach wszystkich – Stefan Pękała i jego <i>Nogi</i>	61
Bachanalia i podszepty Muszego Pana	67
O człowieku wielu epok. Bohater – rebeliant	82
V. Psychoprzestrzeń jako alternatywa mimetycznego obrazu rzeczywistości	86
Testimonium rozszczepienia i fantazmaty	86
Dzieci Saturna	93
Z manierą homo faber	101

VI. Pod auspicjami X Muzy	110
Kreacyjne produkty uboczne naszych czasów	110
Uzuciowa meskineria	117
Wydrężeni ludzie, chochołowi ludzie	127
Mimikra uświadomiona	132
 VII. Między „wibracją ciszy” a żywopisem, czyli o słuchowiskach	 139
Iredyńskiego słyszenie świata	143
Za kurtyną słowa i dźwięku – alienacja, cierpienie i śmierć	146
Projekcje, deformacje i przemilczenia.....	155
 Zakończenie	 167
Bibliografia	170

WPROWADZENIE

Twórczość Ireneusza Iredyńskiego, niegdyś sławnego i czytanego również z powodów pozaliterackich, staje się dziś, po niemal trzydziestu latach od jego śmierci w 1985 r., ponownie obecna w świadomości czytelniczej. Dzieje się tak za sprawą wydania trzynomowej serii dzieł zebranych pod redakcją Pauliny Sieniuc (Warszawa 2010) oraz dwóch książek naukowych: *Dramaturgii Ireneusza Iredyńskiego* (Szczecin 2002) Zbigniewa Jarzębowskiego oraz *Bohatera obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego* Zdzisława Marcinowa (Katowice 2011).

Pisarstwo Iredyńskiego, czerpiącego z wielu poetyk (m.in. symbolistów, naturalistów, a także katastrofistów), powstało na styku oddziaływania dwóch zgoła różnych kierunków – modernizmu i postmodernizmu. Był twórcą wszechstronnym: prozaikiem, poetą, dramaturgiem oraz autorem słuchowisk radiowych i scenarzystą. W każdej dziedzinie artystycznej działalności wykazywał się sporym talentem w konstruowaniu opowieści o człowieku trudnej epoki. Tragizm pisarza oraz jego rówieśników polegał na ambiwalentnych odczuciach, jakie żywili do świata: od próby czynnego uczestniczenia w nim, zrozumienia i oswojenia do jego absolutnej negacji. Znamienne, że wykreowane przez niego postacie stale oscylują na granicy między *mimesis* a *creatio*, próbując substytuować rzeczywistość. Przetawione tu analizy i interpretacje prozy i dramaturgii autora *Manipulacji* zmierzają do prześledzenia – krok po kroku – przebiegu (de)indywidualizacji wybranych jednostek, co wydaje się zasadniczym problemem wszystkich jego utworów.

Okoliczności, w jakie Iredyński wpisuje bohaterów i ich losy, wymagają od nich zawsze wejścia w konwencję. W świecie przedstawionym tych tekstów próbuje odnaleźć się dekadensko ustosunkowany do życia inteligent-oszust, który stracił wiarę w możliwość obrony swojej tożsamości i z sentymentem wspomina chwile, kiedy „był indywidualistą (...), a życie miało sens” (*Człowiek epoki*). Badane w rozprawie procesy redefinicyjne prowadzą do zatrważających wniosków. Odwrócenie wartości – a w dalszej konsekwencji przepostaciowanie się jednostki społecznej w taką, która staje się nieadekwatna, niedostosowana do norm rządzących zbiorowością – powoduje, iż ostatecznie przeistacza się ona w potwora, wampira. Polem obserwacji w pracy stały się zatem psychofizyczne transgresje postaci Iredyńskiego. Poszczególne ich odsłony ukazują relacje intra- oraz interpersonalne dwudziestowiecznego „człowieka epoki”, a także wchodzą w dialog intertekstualny z utworami twórców polskich i zagranicznych, takich jak Witold

Gombrowicz, André Gide, Edgar Alan Poe, Samuel Beckett, Václav Havel, Zbigniew Uniłowski, czy William Golding, George Bataille i John Milton. Lektura tekstów autora *Okna* w związku z zaproponowanymi kontekstami pozwala na przyjrzenie się problematyce jego utworów poprzez wielo  perspektyw, między innymi: kulturowej, filozoficznej, psychologicznej, ideologicznej, społecznej i estetycznej.

Zmierzam także do diagnozy bohatera Iredyńskiego, do ukazania jego egzystencji uwarunkowanej przede wszystkim sytuacj  polityczną. Podjęcie przez pisarza zagadnień dotyczcych kondycji psychicznej inteligenta, u którego stwierdził problemy z tożsamością, spowodowa , że jego tw rczo  wpisala się w dyskusj  związaną z nurtem prozy rozrachunkowej. Co ważne, bo wykraczające poza polskie i  rodkowoeuropejskie konteksty, doświadczenia immoralisty podporządkowanego imperatywowi kategorycznemu dzieli „oszust” Iredyńskiego z Lafcadiem Wluiki – bohaterem *Lochów Watykanu* Gide’a. Jednak pojawiające się w tej cz ci rozprawy zagadnienia korespondują przede wszystkim z kwesti  pasożytniczego oddziaływania ustroju polityczno-społecznego na jednostk . Badając ten problem, powo uj  się na Michała G wi skiego, mówiącego wręcz o wampirycznej skłonności systemu (socrealizmu), polegającej na wykorzystaniu terminologii zakładającej mimetyczne przedstawienie rzeczywistości, stwarzającej iluzj  prawdy.

Na gruncie Europy  rodkowej problemy te  acz  bohatera Iredyńskiego z postaciami dramatów Havla. Obydwu pisarzom towarzyszy przeświadczenie o tragizmie ludzkiego losu, wynikającym z podlegania niszczaczej sile czasu oraz z poczucia niewystarczaln ci języka, co pozwala ponadto na zestawienie interpretacyjnych ustaleń z wnioskami wypływającymi z odczytania anglojęzycznej twórczości Becketta. Tym problemom poświęcam rozdział *Próby uczestnictwa w historii. Dramaty oraz ich literackie konteksty*, zawierający również nawiązania do rozwa a  teoretycznych Dole ela, Leibniza i Giddensa na temat ukonstytuowania jednostki w świecie „możliwym” i wyznaczania w nim „trajektorii rozwoju swojej tożsamości”¹.

Sposób istnienia człowieka i świata, zaprezentowany w cz ci trzeciej rozprawy, świadczy również o inspiracji Iredyńskiego pisarstwem Gombrowicza. Zbliża ich utwory między innymi podobna konstrukcja psychiczna bohaterów. Określenie użyte przez Libere , będące rysem charakterologicznym Witolda (*Kosmos*): „upośledzony impotent skazany na

¹ A. Giddens, *Nowoczesno  i to samo . „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szul y ska, Warszawa 2001, s. 106.

autoerotykę, (...) wyrzucony ze stada ludzkiego”², jest wszak adekwatne do Stefana Pękały (*Manipulacja*), wernisaż którego stał się gloryfikacją cielesności i zezwierzęcenia. W tej części otwiera się ponadto możliwość percepcji utworów Iredyńskiego w związku z Bataille’owskim rozumieniem przyczynowości i suwerenności³. Podjęty trop interpretacyjny umożliwia odpowiedź na pytanie o celowość poszukiwania sposobu przekroczenia granicy swojego jestestwa, a wraz z nim o możliwość odczucia *mysterium tremendum*. Trzeba dodać, iż wszyscy twórcy, którzy inspirowali Iredyńskiego, włączają się w dyskusję na temat kwestii rudymenarnych dla człowieka, bo wynikających z faktu jego istnienia – dla siebie i innych. Dwie z nich – egzystencja oraz jej entelechia, a także potrzeba i konieczność kreacji – zdają się najistotniejsze w kontekście zagadnień, wokół których piśarstwo Iredyńskiego oscyluje.

Utwory literackie autora *Dnia oszusta* wpisują się w nurt Balcerzanowskiej orientacji psychiatrycznej. Obudowując ich analizy i interpretacje rozważaniami – przede wszystkim Antoniego Kępińskiego i Marii Janion – możliwe stało się zarysowanie profilu osobowościowego postaci omawianych tu tekstów. Psychika jednostek domagających się potwierdzenia własnej tożsamości ulega rozszczepieniu. Wchodzą one w role społeczne zawierając prawu mimikry, co pozwala im przetrwać w świecie oscylując jednak jedynie na granicy jawy i urojeń. Proponuję w tej części pracy odczytanie kondycji psychofizycznej tych pesymistycznie nastawionych do świata melancholików w nawiązaniu do symboliki saturnijskiej. W moich rozważaniach istotny jest również dialog Iredyńskiego z powieścią wcześniejszą, autorstwa pisarza podobnie podejmującego koncepcję artysty i sztuki – Zbigniewa Uniłowskiego. Dekadencką pozę Baudelaire’owskiego *spleen’u* uwiecznił on wszak we *Wspólnym pokoju*.

Niebagatelną część spuścizny Iredyńskiego stanowią scenariusze filmowe. Poglębiają one rozumienie sensu procesów nieustannie zachodzących w życiu wykreowanych przez niego bohaterów. Celem interpretacji wybranych scenariuszy jest dowiedzenie, iż zagadnienia związane z kondycją psychiczną postaci (próby autokreacji, meskineryjne relacje interpersonalne), a także z poetyką (nurt imaginatywny oraz intertekstualność) obecne w prozie i dramatach tego krakowskiego artysty, podobnie realizują się właśnie w jego twórczości pod auspicjami dziesiątej Muzy.

² A. Libera, „Kosmos” Gombrowicza: wizja życia, wizja wszechświata, w: *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków-Warszawa, 1984, s. 55.

³ G. Bataille, *Pisma*, t. III: *Część przekłeta. Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.

W rozdziale ostatnim skupiam się na analizie słuchowisk autora *Głosów* w kontekście jego twórczości epickiej i dramatycznej (w tym scenopisarskiej). W kwestiach związanych między innymi ze znaczeniem słowa, pojęciem tabu językowego oraz z iluzorycznością istnienia odwołuję się do refleksji teoretycznoliterackich Lèvinasa, Bachtina i Baudrillarda.

We wszystkich przywołanych w pracy utworach Iredyńskiego pojawiają się oraz nieustannie przenikają mimetyczne i kreacyjne gesty autora – niezwykle utalentowanego, a także baczego obserwatora swojej epoki.

Rozdział I

W przestrzeni „pomiędzy” – próby zestawienia odmiennych konwencji

O narracji w „świecie z postaciami”

To świat z postaciami, lub jeszcze lepiej: to postacie wewnątrz światów generują opowieści⁴.

Opatrzona cudzysłowem określenie w tytule rozdziału nawiązuje do słów Ryszarda Kapuścińskiego zaczerpniętych z jego *Lapidariów*. Zawiera się w nich kwintesencja sposobu odnajdywania oraz tworzenia przez artystów nowych światów:

Stąd tak cenny w sztuce, w literaturze jest niuans, półcień, półton, pastel, śledzenie wszystkiego, co jest zawieszeniem, drobiną, pyłkiem, przestrzenią pomiędzy, niedomówieniem, milczeniem, tym przeblyskiem wrażliwości i intuicji, który każe nam zatrzymać rękę, kiedy zawisła już nad kartką papieru z zamiarem postawienia kropki nad i⁵.

W jaki sposób Iredyński opowiada historie swoich bohaterów? Jak przebiega w jego tekstach proces konstruowania nowych, alternatywnych rzeczywistości? Cechą wspólną wszystkich utworów jest realizowanie postulatów poetyki powieści nowoczesnej (dwudziestowiecznej). Wszak autor *Dnia oszusta* wykorzystuje techniki kreacjonizmu, ogranicza rolę opowiadania auktorialnego, przyznając większą rangę relacji personalnej bohatera-narratora, a także zgadza się na współuczestnictwo czytelnika w procesie tworzenia sensów dzieła. Warto nadmienić, iż analizując sytuacje narracyjne dzieł literackich Franz Stanzel wyróżnił dwa typy odbiorców towarzyszących „auktorialnemu medium”⁶, zważywszy na stopień wrażliwości indywidualnego czytelnika, pozwalającej mu wyselekcjonować – określone

⁴ L. Doležel, „*Heterocosmica*”. *Fiction and Possible Worlds*, Baltimore-London 1998, s. 33. Cyt. za: A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 247.

⁵ R. Kapuściński, *Lapidaria I, II, III*, Warszawa 2000, s. 417 – 418.

⁶ F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, przeł. i oprac. R. Handke, Kraków 1980, s. 222. Badacz wyjaśnia cel wprowadzenia tego pojęcia w następujący sposób: „Dla wyraźniejszego rozgraniczenia właściwości narratora [*Erzählgestalt*] od osobowości rzeczywistego autora (...). Obejmuje ono tylko te rysy auktorialnego narratora, które można rozpoznać na podstawie jego samoukształtowania w toku narracji. Auktorialne medium należy jednak także odróżnić od medium personalnego, które zawsze musi być postacią występującą w powieści.” Tamże, s. 223.

i adekwatne do jego preferencji – poszczególne elementy narracji: udramatyzowanej i scenicznej:

Pierwszy wyróżnia się przede wszystkim przez dar i skłonność do intensywnego i scenicznie udramatyzowanego wyobrażenia sobie tego, co aktualnie opowiadane. (...) całą moc wyobraźni obraca na pełną, plastyczną i precyzyjną realizację przedstawionej sceny. (...) aż wreszcie pod wrażeniem nowego obrazu zarysowującego się w świadomości – dawny całkowicie zgaśnie. Drugi (...) osiąga mniejszą intensywność obrazowania przedmiotów scenicznej prezentacji, natomiast temu, co wcześniej przyswojone, używa takiej perseweracji w najważniejszych rysach, iż kolejne elementy ciągu opowiadania skupiają się w jego świadomości, zapewniając koegzystencję, jaka czytelnik pierwszego typu urzeczywistnia tylko sporadycznie⁷.

Takie rozróżnienie skupia uwagę na złożoności procesu przeniesienia rzeczywistości przedstawionej utworu w sferę wyobraźni. Szczególne znaczenie nadane zostaje w nim temu, co Kapuściński nazywa „przebłyskiem wrażliwości i intuicji”. Z wychylenia ku *creatio* wynika również deformacja świata przedstawionego, a wraz z nim – postaci. Jednym z wielu takich opisów jest ten zawarty w *Człowieku epoki*:

Przyczyną śmierci była wędrująca macica, która wykonała śmiertelny – jak się okazało – trójskok; ciało mojego ojca nie mieściło się w zwykłej trumnie, pogięło się spiralnie, parabolicznie i antyresolicznie, skóra łuszczyła się, łuszcząc rosła, pozieleniała, do tego, wyglądało to jak gąszcz splątanych paproci, kiedy to wszystko zaczęło puchnąć, trzeba było pochować profesora w trumnie przeznaczonej dla braci syjamskich, którzy dziwnym trafem przeżyli operację rozłączenia na tle majątkowym⁸.

Ponadto Ireduński najczęściej prezentuje rzeczywistość spetryfikowaną świadomością bohatera, który przyjmuje postawę dygresyjną, rzadziej po prostu sprawozdawczą. Inną cechą charakterystyczną sposobu relacjonowania wydarzeń w tekstach autora *Manipulacji* jest dialogowe zorientowanie narracji – takie, które wiąże się z problematyką funkcjonowania języka w przestrzeni społecznej⁹. W *Dniu oszusta* pojawia się fragment, będący dobrą egzemplifikacją zastosowania dygresji i dialogiczności:

Zamknąłem za sobą drzwi. Gospodyni coś jeszcze mówiła. (...)

⁷ Tamże, s. 229.

⁸ I. Ireduński, *Człowiek epoki*, w: tegoż, *Ciąg*, Kraków 1982, s. 236.

⁹ Zob. M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

W tym momencie bohater traci stopniowo kontakt z rzeczywistością i nawiązuje porozumienie z własnym „ja”, rozpoczynając swoją refleksję od krótkiej informacyjnej ekspozycji:

Przechodzisz koło piaskownicy, przy której bawią się dzieci. Niepokój znikł. Jesteś teraz podniecony, w takich stanach bywałeś przed pierwszymi randkami. Jesteś pewien, że uderzysz dzisiaj Monikę workiem z piaskiem. Zastanawiasz się przez chwilę, dlaczego właśnie ją. (...) Któryś tam raz tego dnia z zadowoleniem stwierdzasz, że potrafisz zanalizować swoje uczucia. (...)

Następnie dzięki intensywnym bodźcom wzrokowym urywa konwersację między „ja” i „ty” i ponownie wchodzi w relacje z otoczeniem:

W pewnej chwili zobaczyłem przed sobą mężczyznę w niemodnym płaszczu, żółtych półbucikach i błękitnych getrach¹⁰.

Kolejną cechą charakterystyczną dla techniki pisarskiej Iredyńskiego jest wykorzystanie formy podawczej stylizowanej na autentyzm, co ma miejsce w prowadzonej przez bohatera-narratora *Człowieka epoki* dokumentacji z poszukiwań wampira. Mężczyźnie zależy na tym, by wszystkie jego słowa zostały zarejestrowane przez magnetofon:

(...) jestem nieco zakłopotany zaczynając swoją opowieść, wieńczącą jedyny cel mojego życia, jakim było znalezienie wampira vel wampyry, powtarzam: jestem zakłopotany nieco (...) ¹¹.

Wypowiadający te słowa bohater kieruje je do potencjalnego słuchacza, któremu pragnie jak najbardziej rzetelnie opowiedzieć swoją historię. W wystosowanym przez niego komunikacie ujawnia się więc funkcja fatyczna, przechodząca następnie w konatywną. To zjawisko nazywa Michał Głowiński „pierwszym istotnym faktem kompozycyjnym monologu wypowiedzianego”. Między mówiącym i słuchającym powstaje szczególny rodzaj napięcia, które:

(...) decyduje o charakterze narracji. (...) Monologista bierze w toku swojej wypowiedzi pod uwagę realne i potencjalne reakcje słuchacza, chce na niego oddziaływać, dyskutuje z nim, próbuje go przekonywać. Choć skazany na milczenie, słuchacz jest nie tylko zawsze obecny, jest także na swój sposób czynny. Bez niego słowo narratora zawisłoby w próżni; nie kierowane do

¹⁰ I. Iredyński, *Dzień oszusta*, w: tegoż, *Dzień oszusta, Ukryty w słońcu*, Warszawa 1976, s. 85-86.

¹¹ Tenże, *Człowiek epoki...*, s. 226.

konkretnej osoby, utraciłoby swój sens. Wraz z nim utraciłby znaczenie cały monolog: jego racją bytu jest mówienie do kogoś¹².

Należy zwrócić uwagę również na to, że do jego wypowiedzi wprowadzone zostały elementy retoryczne, będące czynnikami organizującymi w utworze¹³. Są to przede wszystkim: „redukcja słownictwa potocznego”, a także charakterystyczna konstrukcja składniowa, „w której czynnikami dominującymi stają się powtórzenia (...)” oraz paralelizmy¹⁴. Swoiste przemówienie Stanisława G. – wypowiedziane w tonie oficjalnym, niemal w stylu urzędowym – skierowane jest do adresata zbiorowego:

Pokrzepiającym dla szerokiej publiczności może być przykład uwieńczenia powodzeniem moich wysiłków i eksperymentów mających na celu udowodnienie istnienia wampirów vel wampyrów i zbadanie struktury tego zjawiska, które większość ludzi uważa za fantom¹⁵.

Narrator-bohater prezentuje swojemu audytorium wydarzenia z własnej perspektywy. W jego przekonaniu – wbrew temu, co sądzili inni – misja, z którą się zmierzył, bazowała na poważnym naukowym eksperymencie. To kolejna cecha monologu wypowiedzianego. Głowiński zwraca uwagę, iż:

W zasadzie zakres przywoływanego świata jest ograniczony jego [narratora – E.Ch.] horyzontem umysłowym, typ przywoływanego słowa zaś – jego skłonnościami i przyzwyczajeniami językowymi¹⁶.

Bardzo istotne jest, iż w tego rodzaju prezentowaniu świata przedstawionego utworu występuje tendencja do uzasadniania swojego stanowiska przez opowiadacza:

(...) monologi wypowiedziane niemal z reguły mają wysokie aspiracje światopoglądowe, że są (...) utworami-rozrachunkami¹⁷.

Umotywowaniem takiej postawy mówiącego jest w *Człowieku epoki* – obok pragnienia zapisu swoich poczynań dla potomnych – chęć udowodnienia sobie gotowości do

¹² M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 115-116.

¹³ Głowiński pisze: „Elementy retoryki odnoszące się do całej kompozycji narracji-monologu są konsekwencją tego właśnie, że jest to obszerna wypowiedź o charakterze ciągłym, tak że pomimo nieustannej, choć niezwerbalizowanej ingerencji drugiego aktora upodabnia się w jakiejś mierze do przemówienia”. Tamże, s. 129.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 226.

¹⁶ M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany...*, s. 123-124.

¹⁷ Tamże.

sprzeciwu wobec nieżyjącego ojca – „orędownika wytłumaczalności, jasności i przyczynowości”¹⁸, jednemu z tych, którzy istnienie wampirów uważają za fantom.

Z zagadnieniem sposobu przedstawienia rzeczywistości wiąże się ponadto pojęcie ekfrazy. Anna Łebkowska, nadając tej kategorii niepoślednie znaczenie, stwierdza:

Tu bowiem kondensują się kwestie związane z testowaniem możliwości języka, tu wyeksponowaniu ulegają relacje między odmianami reprezentacji, zwłaszcza tej podstawowej, mianowicie reprezentacji tego, co już reprezentowane. Tu właśnie – niczym w soczewce – skupiają się problemy przedstawialności, nadawania statusu obecności temu, co opisywane, czy uobecniania tego, co niewyraźne¹⁹.

W twórczości Iredyńskiego aspekt piktorialny służy ukazaniu myśli i emocji jego postaci. Egzemplifikujące tę tezę poniższe fragmenty *Ukrytego w słońcu* odsłaniają jednocześnie predylekcję głównego bohatera nie tylko do rysowania i portretowania, ale i do pozowania – na utalentowanego i wielce płodnego artystę:

(...) siedząc głodny przed sztalugami z perwersyjną przyjemnością malowałem pokrętnie figury z pierwszych obrazów Klee, (...) przeciwko sztuce zażywnych mieszczan; malowałem swój sprzeciw przeciwko ludziom, z którymi się codziennie spotykałem. Kładłem jaskrawe płaty farby podobne do zestawów Matisse’a (...) *Płonąca żyrafa* jest dla mnie o wiele głośniejszym i wspanialszym protestem przeciwko okrucieństwu totalnemu niż sławne (...) wielkie malunki Picassa np. *Guernica* i sądzę, że czas okaże się o wiele łaskawszy dla obrazu Dali, który jest bardziej uniwersalny i co najważniejsze: bardziej przewrotny. (...)

Potem zacząłem malować (...). Mężczyzn z czaszkami tak dokładnie oblepionymi skórą, iż zdawali się być galwanicznymi trupami (...); głowy kobiet były sumą wyobrażeń o twarzach czarownic i nędzarek. (...)

Te obrazy powstały tak łatwo jak wciągnięcie spodni, wejście do sklepu czy wypicie szklanki herbaty (...) ²⁰

Opisy dzieł i technik malarskich pełnią kilka istotnych funkcji. Obok wspomnianej wyżej, psychologicznej, dzięki której wyeksponowane zostają cechy charakterologiczne postaci, wyróżnić można: ontologiczną i strukturalną²¹. W prezentowanych obrazach zawiera się sens utworu, np. na płótnach Kleego dostrzec można rozmyte granice między tym, co figuratywne i abstrakcyjne. Koresponduje to z techniką pisarską zastosowaną przez Iredyńskiego w tej

¹⁸ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 227.

¹⁹ A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich*, w: tejże, *Empatia...*, 105-106.

²⁰ I. Iredyński, *Ukryty w słońcu*, w: tegoż, *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*, Warszawa 1976, s. 191, 192 i 193.

²¹ Zob. A. Łebkowska, *Ekfrazy w światach międzyludzkich...*

oraz innych powieściach, a mianowicie ukazującą przestrzeń pomiędzy: rzeczywistością a fikcją, jawą a snem. Ponadto poetyka Iredyńskiego – przede wszystkim uwidaczniająca się w opisach stanów wewnętrznych jego bohaterów – przypomina cechy nurtów, z jakimi związani są przywołani malarze: surrealizm (irracjonalizm, absurd, groteska), ekspresjonizm (subiektywizm, kontrast), kubizm (geometryzacja²², odejście od mimetyzmu).

W światach przedstawionych na kartach dramaturgii i prozy Iredyńskiego nieokreśloność i ekspresjonistyczna deformacja ludzkiej fizjonomii, najczęściej kobiecej, „wampirzenie”, czy też „rekinowacenie” oblicza” powoduje, iż jednostka opiera się deskryptywnemu jej ujęciu, wypierając potrzebę ukształtowania się, jednoznacznego określenia „ja” człowieka. To problematyka przede wszystkim powieści *Człowiek epoki*²³, czy też słuchowisk: *Panie, Skąd ta wrażliwość* i *Honor rodziny*²⁴. Karykaturalność, czy wręcz fizyczne „odczłowieczenie” służą przede wszystkim zaprezentowaniu kondycji psychicznej jednostki jako niestabilnej i słabej w konfrontacji z oddziałującą na nią przemocą rzeczywistością. Wraz z deformacją ludzkiego ciała dochodzi również do dehumanizacji bohatera Iredyńskiego, upodlenia człowieka poprzez degradację fizyczności do humanoidalnego tworu. Anna Łebkowska uważa, że sposób ukształtowania postaci w dziele w istotny sposób wpływa na jego fabułę. Stanowi ona zatem

konstrukt uzależniony od motywacji postaci, a więc od światów jej życzeń, pragnień, moralnych zobowiązań, itd.²⁵

Takie skonstruowanie elementów świata przedstawionego (czas, przestrzeń, fabuła) pełni zatem jeszcze jedną rolę – wykreowana w dziele rzeczywistość staje się tłem dla działań bohaterów, którzy – co charakterystyczne dla monologu wypowiedzianego – „nie tyle przedstawiają jakieś zdarzenia czy postawy, ile je interpretują”²⁶. W wyniku sposobu obrazowania, z jakim spotyka się czytelnik na kartach utworów Iredyńskiego, dochodzi do

²² Zdzisław Marcinów w swoich rozważaniach na temat *Człowieka epoki* pisze – przy innej okazji – o tym sposobie opisu używając określenia „zgeometryzowanie ciała”. Badacz podaje dwa przykłady zastosowania tego zabiegu: „matka moja płynąc statkiem spacerowym wpadła do morza trzymana przez dużą owłosioną małpę (nikt nie potrafi wytłumaczyć obecności małpy na statku!) i na oczach publiczności opierającej się o burty poszła wraz z małpą pod wodę, by się za chwile wynurzyć jako sześcian opleciony ośmiornicą (nieco owłosioną), macki stwora płątały się, wyginały perwersyjnie, aż wreszcie sześcian pękł (...)” (s. 233); “[...] łajdackiej pamięci ojciec mój zażądał od matki, by się poddała operacji obcięcia piersi, ściosania bioder i przemienienia łydek w graniastosłupy (...)” (s. 232). Zob. Z. Marcinów, *W pułapce Oksymoronu – „Człowiek epoki”*, w: tegoż, *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego*, Katowice 2011, s. 147-148.

²³ Zob. rozdział II niniejszego tekstu: „Ekscesywność wolności” człowieka epoki. Egzystencja i polityka w twórczości Iredyńskiego.

²⁴ Zob. rozdział VII niniejszego tekstu: *Miedzy „wibracją ciszy” a „żywopisem”*, czyli o słuchowisku.

²⁵ A. Łebkowska, *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*, w: tejże, *Empatia...*, s. 246.

²⁶ M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany...*, s. 133.

stworzenia między fikcyjną postacią a autorem relacji autobiograficznej. Głowiński nazywa to zjawisko „quasi-autobiografią”, rekonstruowaną przez czytelnika

z elementów rozproszonych i z pozoru nieskoordynowanych, (...) on nadaje im w trakcie lektury kształt skończony, formuje je w system²⁷.

Cechą charakterystyczną tej formy narracji jest także to, iż nierzadko – stanowi to właściwie wyznacznik polskich jego realizacji – stanowi on dla postaci dosyć pojemną formę

przekazywania żalów do świata, pretensji do historii i do innych ludzi. Mówiący nigdy się nie oskarża, (...) widzi się bowiem zawsze jako ofiarę, ofiarę podstępnych machinacji i fatalnych zbiegów okoliczności²⁸.

Sposób prezentowania postaci i wydarzeń w twórczości Iredyńskiego wynika z założenia, iż to właśnie oni – odczuwający i interpretujący świat – „generują opowieści”. Subiektywizacja dygresyjnych relacji pozwala tym bohaterom kreować swoje własne rzeczywistości. Nade wszystko jednak:

świat monologów wypowiedzianych, choćby był kreowany przez narratora z pozoru nie panującego nad swoją sytuacją, w ostateczności zawsze podlega uporządkowaniu, a więc racjonalizacji. Choćby się zaczynał i kończył w połowie zdania, monolog wypowiedziany zawsze jest zamkniętą propozycją myślową. Zawsze bowiem interpretuje to, co jest jego przedmiotem²⁹.

Proces stwarzania nowych realiów zostaje wzbogacony w utworach Iredyńskiego dzięki wykorzystaniu (zgodnie z zasadą hypotykozy) analogii do określonych stylów w sztuce – nowe przestrzenie stają się wówczas bardziej plastyczne i sugestywne.

Znaczenie kategorii *mimesis* i *creatio*

Pobieżne spojrzenie widzi w deformacji zniekształcenie, głębsze mimize³⁰.

Iredyńskiego interesowała estetyka mimetyczna wraz z werystycznym, a nawet turpistycznym podejściem. Jednak niemal zawsze zmierzała ona ku kreacjonizmowi.

²⁷ Tamże, s. 133-134.

²⁸ Tamże, s. 141.

²⁹ Tamże, 143-144.

³⁰ B. Baran, *Modernizm literacki*, w: tegoż, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 27.

W jego dramatach, słuchowiskach i powieściach przejawia się silne oddziaływanie symbolizmu i naturalizmu, wypełniających obrazy zwiastujące destrukcję, jej przebieg oraz moment ostatecznej katastrofy. Twórczość tego pisarza jest ponadto silnie autobiograficzna. Jego bohaterowie stanowią projekcje wyobraźni, zostali wykreowani jako konglomeraty onirycznych fantazji, ale także wiedzy, lęków oraz nieświadomionych potrzeb. Takie jednostki jak Stanisław G., Henryk Wiator, Stefan Pękała i Eric są upostaciowieniem tych doświadczeń, wyrosłych na tle trudnego czasu, z jakim związane zostały ich losy. Sytuacja polityczna oraz historyczna huśtawka losów Polski budziły w pisarzu przeczucie końca tego, co znane, a z nim narastający lęk przed tym, co ma nastąpić. Stąd owa nieokreśloność i „zorientowanie pomiędzy”.

Ma to istotne znaczenie również w sposobie konstruowania przez pisarza osobowości bohaterów. Często obdarza on ich cechami, jakie sam posiada. Podobieństwo twórcy i *homo fictus* jest zabiegiem świadomym i prowokuje czytelnika do ich utożsamienia. Nierzadko w takich przypadkach – jak zauważa Jerzy Jarzębski – daje się wyraźne poszlaki pozwalające głównemu bohaterowi-narratorowi upodobnić się przynajmniej po części do autora³¹. Autokreacja dokonuje się na zasadzie lustrzanego odbicia, którego właściwością jest, iż:

nie odbija koniecznie autoportretu, ale jakiś projekt – czasem niespełniony, zmitologizowany – osobowości³².

W jakim celu pisarz powołuje do egzystencji (tekstowej) jednostkę, którą wikła we własne losy? Zgodnie z Barthes’owskim założeniem gra toczy się o potwierdzenie swojej obecności, o podmiotowość:

Gdyby pisarz chciał siebie wyrazić, powinien wiedzieć, że owa wewnętrzna »istota«, którą chciałby jedynie »przetłumaczyć« jest tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność³³.

„Istota”, czyli sens, jaki autor zawarł w tekście, najlepiej wyraża się za pomocą „ekranu mediatyzującego” umieszczonego pomiędzy światem literackim a rzeczywistością pozatekstową. Jerzy Ziomek nazywa go również „fikcyjnym polem odniesienia”³⁴. Tego

³¹ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, w: tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 419.

³² Tamże, s. 422.

³³ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, z. 1/2, s. 250.

³⁴ Cyt. za J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 207. Jarzębski przywołuje stanowisko Ziomeka wygłoszone na konferencji pt. *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, jaka odbyła się w Warszawie w grudniu 1978 roku.

rodzaju przeniesienie cech autora na bohatera pozwala na „przetłumaczenie”, czyli objaśnienie owej zawartej w tekście „istoty”. Pragnienie wyrażenia siebie nakazuje skonstruowanie egzystencji powieściowej i wykorzystanie jej właśnie jako „ekranu mediatyzującego”. Jego zastosowanie ma miejsce, kiedy Iredyński kreuje swoje postaci – najogólniej rzecz ujmując – na wyalienowanych inteligentów i niespełnionych artystów. Łączy się z tym zagadnieniem kolejna cecha tekstów, w których występują elementy autobiograficzne, a mianowicie obecność – między innymi w *Manipulacji*, *Człowieku epoki*, *Oknie*, czy *Fascynacji* – tematu sztuki³⁵. Pisarz czyni swoich bohaterów istotami w pewien sposób autonomicznymi, ponieważ każdy z nich – mimo wielu cech, które dzieli z pozostałymi typami osobowościowymi – zachowuje własną psychoprzestrzeń, obszar oparty na paradoksie, ponieważ będący jednocześnie prywatnym, odrębnym światem, a jednak ukonstytuowanym na prawach rządzących rzeczywistością zewnętrzną. Struktury powstałe w ten sposób noszą znamiona chaosu, wywołującego *schizis* w obrębie takich pojęć, jak: jaźń, tożsamość, intencja i wola.

Rozważania o roli sztuki sąsiadują w tych tekstach z zagadnieniami autotematycznymi. Nie brak aluzji do procesu tworzenia między innymi w *Człowieku epoki*, powieści będącej zbiorem zapisków dokumentujących przeprowadzone śledztwo w sprawie wampira, czy choćby w *Oknie* – filmie opartym na scenariuszu Iredyńskiego o syzyfowych poczynaniach człowieka, który pragnie napisać „księgę ksiąg”. Korespondują one ponadto z „perseweracyjnym charakterem pewnych wątków i motywów w całej twórczości” danego pisarza, co jest również wyznacznikiem postawy autobiograficznej³⁶. Przewijające się bardzo często u Iredyńskiego opozycje opierają się na dychotomii: rzeczywistości i fikcji, artysty wobec świata, człowieka wobec kultury i społeczeństwa. Można powiedzieć, że Iredyński kreuje ponadto przestrzeń autobiograficzną. Odpowiadając na pytanie o znaczenie kategorii *mimesis* i *creatio* w jego twórczości, posłużę się cytatem zaczerpniętym z tekstu Jerzego Smulskiego:

Nie ma przy tym znaczenia stosunek faktów relacjonowanych przez autora do faktów empirycznych – istotne jest jedynie to, że owa autorska wypowiedź kształtuje obraz jego biografii w świadomości społecznej³⁷.

³⁵ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 88.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, 86. Badacz nazywa tego typu działania strategią autobiograficzną.

Zatem intencją pisarza jest, by za elementy biografii uchodziły konkretne fakty – przy czym nieistotne, czy są to elementy jego życia³⁸. Ważniejsze, że służą kreowaniu samego siebie. Bohaterowie są zatem w pewnym stopniu odwzorowaniem „ja” pisarza, a ich egzystencja powieściowa spełnia dla niego rolę maski, czy też kostiumu. To pisarz decyduje, jaką założą. Postaci odgrywają swoje powieściowe role i, zgodnie z zamysłem autorskim, żyją jego własnym życiem. Zabiegi te opierają się na kategorii *mimesis*, ponieważ jest ona

czynnością kształtowania przedmiotu ze względu na pewien inny przedmiot; wytwarza ona przedmiot będący obrazem tego drugiego. Z kolei *mimesis* jako rezultat czynności kształtowania, jest relacją bycia obrazem czy reprezentowania³⁹.

Zdaniem Arystotelesa artysta posiada zdolność naśladowania przyrody w procesie tworzenia. Jego działania to przede wszystkim kreowanie według określonych reguł – opartych między innymi na funkcji estetycznej. Jedną z nich – obok postulatu naśladowania rzeczywistości takiej, jaką w istocie jest – zakłada możliwość przedstawienia świata prawdopodobnego, „wiarygodnego”⁴⁰. Zatem powstaje on najpierw w wyobraźni twórcy. To właśnie twór najcenniejszy, bo wynikły z naturalnej predylekcji człowieka do stwarzania, by tym samym oddziaływać na uczucia i wyobraźnię⁴¹.

Inaczej rozumie *mimesis* Erich Auerbach, badający formy obecności tej kategorii w literaturze. Zestawiając ze sobą cechy stylów, homeryckiego i starotestamentowego, definiuje ją jako obecną w utworze reprezentację obiektywnej rzeczywistości. Z tego też powodu dygresje snute przez postacie przeplatają retrospekcje oraz retardacje⁴². Iredyński wykorzystuje wspomnienia bohaterów i obszernie, spowalniające akcję opisy przestrzeni, jaką zamieszkują, lecz nie po to, by uwierzytelnić istnienie świata przedstawionego w utworze, ale

³⁸ Tamże, s. 101.

³⁹ Z. Mitosek, *Teorie*, w: tejsze, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 17.

⁴⁰ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983. Podobnie rolę artysty rozumiał Kant, który w *Krytyce władzy sądszenia* określił go tym, który naśladuje akt stworzenia. Natomiast ze względu na przekonanie, iż „literatura jest bardziej filozoficzna niż historia”, a „forma powieściowa zmienia się wraz z ewolucją filozofii i ideologii”, przypominają refleksje Stagiryty ustalenia Ericha Auerbacha, na co zwraca uwagę Zofia Mitosek. Zob. *Mimesis...*, s. 26.

⁴¹ Kwestię silnego oddziaływania dzieła na odbiorcę poruszył filozof w kontekście rozważań na temat tragedii. Katharsis jest, jego zdaniem, celem procesu mimetycznego. Zob. Arystoteles, *Poetyka...*

⁴² Podsumowując wnioski płynące z tego zestawienia Auerbach pisze: „Oba te style stanowią w swej opozycji typy podstawowe: z jednej strony kształtujący opis, równomierne oświetlenie, pozbawione luk powiązanie wydarzeń, swobodna forma wyrazu, pierwszoplanowość, jednoznaczność, ograniczenie elementu historycznorozwojowego i humanistyczno-problemowego; z drugiej strony – metoda polegająca na uwypukleniu jedynie niektórych i zaciemnianiu innych partii opisu, ułamkowość, sugestywne oddziaływanie tego, co niewypowiedziane, obecność drugiego planu, wieloznaczność i potrzeba interpretacji, ambicja formowania historii świata, kształtowanie obrazu historycznego stawania się i pogłębienie sfery problemowej”. E. Auerbach, *Blizna Odyseusza*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 48.

w celu przybliżenia czytelnikowi pragnień, kompleksów i lęków wykreowanych przez siebie postaci – aktorów odgrywających swoje role.

Wiąże się z tym także nieco inna kwestia. W twórczości autora *Manipulacji* imitacja wynika również z potrzeby wyeksponowania siebie. Zofia Mitosek nazywa takie zjawisko „zachowaniem mimetycznym stanowiącym ekspresję pragnienia”⁴³. Istotne, iż wyrasta ono z potrzeby naśladownictwa w relacjach międzyludzkich:

(...) żyjemy ze względu na innych ludzi. Pragnienie mimetyczne jest przeciwieństwem freudowskiego *libido*: o ile tamto wypływa z natury i dopiero w procesie artykulacji przedziera się przez symboliczny świat kultury, o tyle pożądanie naśladowcze ma charakter czysto społeczny: powstaje pod wpływem *Innego*. Indywidualna ekspresja uwikłana jest w świat znaków, a zarazem w świat więzi międzyludzkich, takich jak wspólnota, wrogość, rywalizacja⁴⁴.

Przeświadczenie badaczki koresponduje między innymi z problematyką *Manipulacji*. Wszak powyższe słowa można z powodzeniem odnieść do twórcy happeningu obrzydliwości – Stefana Pękały. Losy zainicjowanego przez niego procesu twórczego – obnażającego ponadto bezproduktywność samego artysty – zawierają się w słowach Mitosek: „I tak absolutna ekspresja kończy się absolutną imitacją”⁴⁵. Również pozostali bohaterowie utworów Iredyńskiego potrzebują *Innych*, wobec których wchodzi w rolę kata i ofiary. Istotnymi zabiegami artystycznymi, jakie wykorzystuje autor w tych momentach, są między innymi takie elementy *mimesis* językowej, jak: klisze, kolokwializmy, wulgaryzmy i ironiczny ton – cechy określające te postaci. Wyeksponowanie sposobów werbalnej ekspresji bohaterów powoduje powstawanie zbieżności między „przedmiotem a jego reprezentacją”. W poszukiwaniu uniwersalnych motywów przedstawienia człowieka i świata, zwraca Iredyński uwagę na oddziaływanie praw: konwergencji, a czasem wręcz – pozwalającej przetrwać – mimikry. Zestawienie pojęć *mimesis* i mimikry wydaje się poniekąd oksymoroniczne, gdyż pierwsze z nich zakłada przedstawienie, zdolność wywoływania efektu za pomocą ustalonego gestu, wybranej maski, natomiast drugie konotuje przymus stania się kimś innym, nierzadko kosztem samounicestwienia.

⁴³ Z. Mitosek, *Obszary i funkcje mimesis*, w: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 12.

⁴⁴ Tamże. Badaczka – powołując się na ustalenia Freuda – uważa, że człowiek jest tak naprawdę sobą tylko wówczas, kiedy wykonuje „czynności omyłkowe”, bądź cierpi na różnego typu neurozy. Mitosek powiada, iż „związek między omyłką i osobowością jest motywowany symbolicznie, a nie mimetycznie. (...) Człowiek, rozdarty między przypadkowo wyrażane popędy a nakazy naśladowcze, cierpi i popada w neurozę”. Zob. Tamże, s. 16.

⁴⁵ Tamże. Zob. na ten temat rozdział IV pracy: *Znamiona perwersji. Entelechia wynaturzenia*.

Roger Caillois opisał proces formowania się ego w swoim eseju *Mimikra i legendarna psychastenia*, w którym podkreślił, iż asymilacja z przestrzenią powoduje depersonalizację. Człowiek zdominowany przez rzeczywistość zewnętrzną powoli przejmuje cechy przez dany kontekst pożądane:

Poczucie osobowości, rozumiane jako odczuwanie przez organizm odrębności od jego otoczenia, jako związek między świadomością a określonym punktem w przestrzeni, nie może w tych warunkach zostać poważnie podkopane. Wkracza się wówczas w obszar psychologii psychastenii lub też bardziej precyzyjnie – legendarnej psychastenii, o ile zgodzimy się używać tego terminu w odniesieniu do zaburzeń powyższych relacji między osobowością a przestrzenią. (...) Owej asymilacji z przestrzenią nieuchronnie towarzyszy osłabienie poczucia osobowości i życia. Zawsze musimy pamiętać, że wśród gatunków mimetycznych zjawisko to występuje wyłącznie w jednym kierunku: zwierzę naśladuje roślinę, liść, kwiat lub cień i w relacji z innymi maskuje lub przerywa wykonywanie swoich funkcji. Życie robi krok wstecz⁴⁶.

W utworach Iredyńskiego można wskazać kilka sytuacji, kiedy owo przystosowanie ochronne zostaje doprowadzone do ekstremum. Dzieje się tak wówczas, gdy bohater ćwiartuje wykonaną przez siebie rzeźbę kobiety (*Manipulacja*), by – w wyniku jej antropomorfizacji, a następnie uprzedmiotowienia – spotęgować swoją nad nią (także symboliczną) kontrolę. Kiedy indziej wyobraża sobie poszczególne etapy mordu, którego miałby dokonać na ukochanej (*Ukryty w słońcu*). Innym przykładem jest – dokonująca się z potrzeby imitowania, a zatem na zasadzie mimikry – mimetyczna wymiana podczas ukąszenia przez wampira (*Człowiek epoki*)⁴⁷. Wszyscy oni starannie wybierają swoje ofiary – są to zawsze jednostki, nad którymi – z różnych względów – odczuwają przewagę. Psychastenia – jak określił Caillois „zaburzenia relacji między osobowością a przestrzenią”⁴⁸ – objawia się we wszystkich tych przypadkach między innymi: depersonalizacją, lękami, kompleksem niższości, czy schizofrenią.

Warunkiem zaspokojenia pragnienia takiego wyeksponowania siebie, by (za)istnieć, jest więc naśladownictwo, które – nawet jeśli chwilowo i rezydualnie – daje satysfakcję. Prowizorycznie skonstruowane „ja” bohaterów bardzo szybko się jednak rozpada. W mimetycznym ujęciu człowiek nigdy nie jest autonomiczny, bo zawsze zależy od innych, od kontekstu. Otwiera się tu zagadnienie kreacji, będącej właśnie remedium na niemożność

⁴⁶ R. Caillois, *Mimikra i legendarna psychastenia*. Źródło: <http://www.fppl.pl/wp-content/uploads/2011/04/MIMIKRA-I-LEGENDARNA-PSYCHASTENIA> [dostęp: 10.07.2012]

⁴⁷ Zob. I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 354: „trzeba iść przez trupy, we krwi się kąpać, żeby zapomnieć, że to bez sensu”.

⁴⁸ Zob. R. Caillois, *Mimikra...*

ustalenia własnej tożsamości i umożliwiające tworzenie prywatnych, alternatywnych psychoprzestrzeni.

Na granicy modernizmu i postmodernizmu

Na krawędzi tego, co *moderne*, znaczone przez eliptyczność i jukstapozycję (występującymi przede wszystkim w scenach neurotycznych empirii Stanisława G., bohatera *Człowieka epoki*), podkreślona zostaje alienacja bohaterów. Technika jukstapozycyjna przypomina sposób realizacji projekcji filmowej, a szczególnie tych jej kadrów, w których przekaz słowny zastąpiony został efektami wizualnymi. Przykładową sytuacją powieściową skonstruowaną na zasadzie zestawienia obrazów, w wyniku czego dochodzi do nadania opisywanej scenie nadrzędnych znaczeń, może być taki oto fragment *Dnia oszusta*:

Słuchasz ochryplego głosu szofera i zastanawiasz się, czy gospodyni będzie w domu. Potem oglądasz się za kobietą w czerwonym płaszczu. Idzie wpatrzona w płyty chodnika. Wyobrażasz sobie, że to ona jest twoją gospodynią. Przypominasz sobie zdjęcie, na którym dziewczyna w kostiumie kąpielowym pływa w basenie zarzuconym pomarańczami. Zastanawiasz się, jakbyś się poczuł w kadzi pełnej bigosu. Wzdrygasz się z obrzydzenia. Włosy na czerwonym karku szofera przypominają ci świńską szczecinę. Przemykasz oczy i widzisz siebie jako jasełkowego anioła, przechadzającego się wzdłuż egzotycznego bulwaru z palmami. Taksówkarz zahamował. Otwierasz oczy i usiłujesz określić przyczynę swego niepokoju. Wydaje ci się, że wynikł on z przejedzenia. Odejmujesz chusteczkę od nosa; widok krwi rozrzewnia cię. Wyrażasz głośny podziw dla sukcesów erotycznych taksówkarza. Na ulicach jest przedpołudniowy ruch. Przez moment wydaje ci się, że już na pewno znasz przyczynę niepokoju. „Jestem samotny, ci ludzie gdzieś idą, mają jakieś cele” – mówisz cicho. Ból nosa i zapytanie szofera o treść wygłoszonego przez ciebie zdania sprawiają, że rezygnujesz ze swojej koncepcji. Wyobrażasz sobie szachownicę z ustawionymi figurami i rozpoczynasz grę z nieznanym przeciwnikiem. Najczęściej poruszasz koniem⁴⁹.

W kontekście przywołanych wcześniej obrazów, swobodnie zestawionych ze sobą, interpretacja ostatniego – wyobrażenia na temat samego siebie jako szachisty – odsłania sferę marzeń i pragnień sfrustrowanego bohatera (niemożność spełnienia potrzeby bliskości i fizycznego kontaktu z kobietą), a także cel tworzenia przez niego (mimowolnie lub świadomie) ambiwalentnych wizji – zawsze zmierzających do projekcji degradujących te

⁴⁹ I. Iredyński, *Dzień oszusta...*, s. 81-82.

wcześniejsze, nacechowane pozytywnie (obraz basenu wypełnionego pomarańczami ustępuje uczuciu obrzydzenia z powodu wyobrażenia o przebywaniu w garnku z bigosem). Interesujące, iż kiedy mężczyźni udaje się choć przez chwilę skupić na przyjemnych konotacjach, ulega on – niegroźnemu – wypadkowi⁵⁰. Pojawia się również w wyobraźni bohatera szachownica, symbolizująca pole walki. Terenem starcia z – jak sam powiada – „nieznanym przeciwnikiem” może być empirycznie doświadczana przez niego rzeczywistość lub jego własne „ja” – białe i czarne pola odzwierciedlać będą zatem dualizm istoty ludzkiej, jej egzystencję w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym. W przytoczonym fragmencie *Dnia oszusta* o swego rodzaju dwoistości – będącej objawem *schizis*, czyli rozszczepienia – świadczy ponadto sposób prowadzenia narracji. W wypowiedzi mężczyzny sugerującej ironiczny dystans do siebie wpleciono jedno zdanie – tylko ono zostało wypowiedziane przez niego w pierwszej osobie. W efekcie zastosowania mowy pozornie zależnej, a także introspekcji i ekstraspekcji, uzyskano dwie perspektywy, umożliwiające zrozumienie tej postaci i motywacji jej działań. Skoczek natomiast – potocznie nazywany przez szachistów koniem – to jedyna figura, przed atakiem której nie można się zasłonić.

Bogdan Baran powiada, iż idzie w tego rodzaju obrazowaniu – bazującym na jukstapozycji – o „symultaniczną wyliczankę chaosu”:

Na pozór – deformacja rzeczywistości, w istocie próba jej uchwycenia. Wbrew pozorowi również tu poszukiwana pod tym pozorem mimeza⁵¹.

Z powyższymi ustaleniami wiąże się kolejna cecha łącząca tę twórczość z modernizmem, a mianowicie fetyszyzacja języka postaci. Słowa-fetysze podkreślają demoniczną stronę języka. W tekstach Iredyńskiego nierzadko ma miejsce sytuacja, kiedy:

język zostaje rozpoznany jako „doświadczenie głębi”, literatura zaś jest ironią. (...) Odosobnienie ujawnia swe dwoiste motywy: submiotowość (...) cofa się pod naporem innej siły, zwłaszcza słowa. Wypowiadając Słowo, moderny submiot zwrócony przeciw konwencji języka zwraca się też ku sobie⁵².

⁵⁰ Krwawienie z podrażnionego podczas jazdy taksówką nosa jest efektem doznanego wcześniej urazu. Bohater wszczął bójkę podczas libacji alkoholowej: „Uśmiechając się, uderzyłem faceta w żołądek. Wypuścił kufel z rąk i chwycił się za brzuch (...) Nagle znalazłem się na podłodze. Zdawało mi się, że mój nos rozszczepia się na włókna”. Tamże, s. 78-79.

⁵¹ B. Baran, *Modernizm literacki...*, s. 27.

⁵² Tamże, s. 50.

Zaproponowane przez Bogdana Barana pojęcie submiotu doskonale określa: po pierwsze – jego egzystencję, czyli „ontologiczną strukturę podmiotu”, a po wtóre – „subiektywność, czyli kwalifikację w sensie wymiaru wewnętrznego, prywatnego, nieobiektywnego”⁵³.

Bohaterom wykreowanym przez Iredyńskiego towarzyszy przekonanie o magicznej funkcji języka. W wielu tekstach bardzo wyraźnie akcentowane są między innymi zagadnienia dotyczące: substytuowania rzeczywistości przez słowa (na przykład słuchowiska z tomu *Głosy: W parku, Winda czy Fragmenty listów miłosnych*, w których słowo posiada moc kreacyjną, a także dramat *Ołtarz wzniesiony sobie*, podejmujący problem niewystarczalności języka w relacjach intra- i interpersonalnych). Ponadto pojawia się w pisarstwie autora *Manipulacji* także kwestia braku adresata zwerbalizowanych myśli (na przykład tytułowy utwór zbioru *Skąd ta wrażliwość*). Znamienne, iż – jak powiada cytowany wyżej badacz – o ile w słowach zawartych jest głębia, o tyle literatura jest ironią. Znajduje to swoje uzasadnienie również w utworach Iredyńskiego. Owa założona z definicji sprzeczność między dosłownym a intencjonalnym znaczeniem wypowiedzi realizuje się na przykład we fragmencie *Terrorystów*, kiedy to Numer Siedem zapewnia ministra, iż artyści mogą liczyć na dofinansowanie swojej działalności, by mogli swobodnie tworzyć, ale – jak się okazuje – jego rozumienie wolności słowa idzie w parze z planami zorganizowania rewolucji społecznej. Propozycja ta spotkała się z natychmiastową reakcją interlokutora, również ironiczną⁵⁴. Paradoks wynikający ze stwierdzenia Bogdana Barana – a jednocześnie z założeń poetyki Iredyńskiego – polega na tym, iż słowo samo w sobie jest nośnikiem najgłębszych myśli „submiotu”, ale jako narzędzie literatury staje się ironiczne, wieloznaczne i tym samym niebezpieczne. Dlatego też „modernity submiot zwrócony przeciw konwencji języka zwraca się ku sobie”. W efekcie tych często nieudanych prób staje się on na kartach utworów Iredyńskiego wampirem, potworem.

Do tych wszystkich modernistycznych wyznaczników dopisać trzeba autotematyzm, widoczny przede wszystkim w zwierzeniach Stanisława G. z prób prowadzenia rzetelnej narracji dokumentującej poszukiwanie wampira; dekadentyzm – postawa między innymi bohaterów *Manipulacji* (Stefana Pękały oraz „cyganerii” Andreasa), a także ekspresjonizm – jako sposób wyrażenia siebie wybrany przez Janka, bohatera *Fascynacji*.

Do estetyki postmodernizmu zbliża natomiast pisarza obecność w jego twórczości takich cech, jak:

⁵³ Tamże, s. 49.

⁵⁴ I. Iredyński, *Terrorysta*, „Dialog” 1982 nr 5, s. 11.

zamyśl autodestrukcji, (...) parodystyczna metafikcja, która ma za temat siebie samą i wyczerpuje się w opisie własnej kreacji lub przynajmniej stanowi do niej komentarz⁵⁵.

Dodać należy, iż wywiedzione z tej konwencji będą również: zapożyczony z modernizmu autotematyzm, a nade wszystko odejście od realizmu, budzenie napięcia na obszarach pomiędzy fikcją a autobiografią. Dialektykę konfabulacji i prawdy autor *Postmodernizmu literackiego* tłumaczy w następujący sposób:

Sensu jednak przez to nie przybywa. Postmodernym zależy na pokazaniu nie tyle wielości znaczeń, ile niemożliwości ustanowienia jakiegokolwiek znaczenia. Rzeczywistość jest jedną z postaci fikcji, co w istocie oznacza też, że fikcja jest jedną z (fikcyjnych z natury) rzeczywistości⁵⁶.

Takie rozumienie kreacyjnych możliwości wyklucza istnienie jednego właściwego i odgórnie przyjętego „systemu odniesienia”⁵⁷.

Podobnie uważa Douwe W. Fokkema, który w swoich wykładach na temat modernizmu i postmodernizmu dokonuje zestawienia cech każdego z opisywanych kierunków oraz określa preferencje pisarza wykorzystującego te konwencje. Dla czytelnika utworów Iredyńskiego ustalenia holenderskiego profesora są swego rodzaju potwierdzeniem tezy o zawieszeniu tej twórczości pomiędzy tymi nurtami. Badacz wskazuje na inną charakterystyczną dla modernizmu cechę, a mianowicie „konwencję epistemologicznej wątpliwości”:

Nie pretenduje się tu do tego, aby tekst rzeczywiście opisał świat, który zamierza opisać, ani do wyjaśnień zdolnych wyjawić coś więcej niż tylko prawdę w przybliżeniu. Jeśli zaś chodzi o organizację tekstu to zakłada ona priorytet ciągłego przepływu strumienia podświadomości, który nigdy nie troszczy się o końcowy wynik, a nawet ogólne uprawomocnienie. Tendencja zmierzająca ku epistemologicznej wątpliwości ma swoje implikacje w odniesieniu do intrygi, podobnie jak zabawy Gide’a z pozbawioną motywacji akcją (czyn bezinteresowny) (...). Kompozycja tekstu jest mocno zdeterminowana opozycją zachodzącą między świadomą refleksją z jednej strony, z drugiej zaś akcją podyktowaną przez naturalne i społeczne środowisko, zazwyczaj z przewagą tego pierwszego⁵⁸.

⁵⁵ B. Baran, *Postmodernizm literacki...*, s. 147.

⁵⁶ Tamże, s. 157.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ D. W. Fokkema, *Historia literatury z międzynarodowego punktu widzenia*, w: tegoż, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1993, s. 23.

Echa relatywizmu Gide'a – zarówno w kwestii etyki, jak i estetyki – słyhać w twórczości autora *Dnia oszusta*. Teza ta odnosi się do pojęcia *acte gratuit*, o której Fokkema mówi, że

Zajmuje ważne miejsce w koncepcji modernizmu, a także w koncepcji postmodernizmu i może być rozważany w kategoriach wolnej woli, szczególnie zaś w kategoriach ekscesów wolnej woli⁵⁹.

Natomiast ustalenia badacza dotyczące relacji tekst-kontekst odnoszą się również do kwestii kompozycji utworu. Za najważniejszą modernistyczną konwencję w tym zakresie uznał: „selekcję hipotetycznych konstrukcji wyrażających niepewność i prowizoryczność”, wpływającą na relacje między tekstem a „innymi czynnikami sytuacji komunikacyjnej, jak i na organizację samego tekstu”⁶⁰. Światy przedstawione utworów autora *Głosów umarłych* są psychoprzestrzeniami jego bohaterów – to ich uczynił Iredyński „hipotetycznymi konstrukcjami”, a ich egzystencję prowizoryczną, widmową.

Najistotniejszą kwestią jest w tym kontekście sposób rozumienia istnienia i prezentowania „ja” w utworach Iredyńskiego. Kreacje bohaterów mają na celu pomóc im w samookreśleniu. Ryszard Nycz nazywa tego rodzaju działania „ekskluzywnym rysem procesów modernizacyjnych”, polegających na „dążeniu do odróżnienia się (określenia własnej specyfiki), wyodrębnienia, autonomizacji”⁶¹. Oszuści, manipulanci i wampiry Iredyńskiego realizują w swoich mimetycznych gestach odwieczną potrzebę, która towarzyszy wszystkim określanym mianem *homo inquietus* – niespokojnym i w pełni świadomym wcielania się wciąż w nowe role.

Procesy dehumanizacyjne, jakim podlegają te postaci, wynikają ze swego rodzaju tanatologicznych inklinacji pisarza, ponieważ zajmują go takie problemy, jak proces autodestrukcji człowieka, czy jego umierania dla świata. Z tej perspektywy właśnie spogląda na życie ludzkie autor *Człowieka epoki*. O podobnym sposobie postrzegania kwestii tożsamości pisze w swym eseju „(meta)fizyczno-(anty)(post)modernistycznym” Tomasz Sikora. Autor tego tekstu, odwołując się do ustaleń przedstawiciela antropologii interpretatywnej – Jamesa Clifforda, przytacza jego słowa:

⁵⁹ Tenże, *Modernistyczne hipotezy: literackie konwencje w twórczości Gide'a, Larbauda, Thomasa Manna, Ter Braaka i Du Perrona*. Tamże, s. 30. Problem czynu bezzasadnego badam szczegółowo w rozdziale drugim mojej pracy, odwołując się w interpretacji *Dnia oszusta* do *Dzienników Gide'a* i jego *Lochów Watykanu*.

⁶⁰ Tenże, *Historia literatury z międzynarodowego punktu widzenia...*, s. 21.

⁶¹ R. Nycz, *Punkty wyjścia: znoszenie sprzeczności, szukanie odrębności*, w: tegoż, *Język modernizm. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 34.

Postmodernistyczny kryzys podmiotu jest w dużej mierze efektem uzależnienia ludzkiej tożsamości od kontekstu kulturowego, czyli relatywizacji pojęcia „ja”. Postmoderniści doszli bowiem do przekonania, że „ukształtowane, fikcyjne «ja» jest zawsze umieszczone w kontekście, odniesione do swojej kultury, zakodowanych sposobów ekspresji, do swojego języka”. Tak więc nie ma tożsamości poza kulturą i językiem⁶².

Właśnie taką – oscylującą wśród rozmaitych konwencji literackich – poetykę proponuje czytelnikowi autor *Dnia oszusta*. W moim przekonaniu właśnie w tym przejawia się jej – posłużę się nomenklaturą zaproponowaną przez Nycza – „inkluzywna właściwość”⁶³, pozwalająca określać tę twórczość mianem różnorodnej i bogatej, ale nade wszystko wychodzącej naprzeciw czytelnikowi, który ma szansę doświadczyć ambiwalentnych przeżyć wynikłych z lektury. Okazuje się bowiem, iż technika pisarska przyjęta i realizowana przez Iredyńskiego wynika z umiejętnego wydobycia tego („niuansu, półcienia, półtonu...”), co następnie staje się budulcem nowych literackich przestrzeni.

⁶² J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, cyt. za: T. Sikora, *Walka o podmiot. Esej (meta)fizyczno-(anty)(post)modernistyczny*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz i S. Piskor, Katowice 1997, s. 38.

⁶³ Zob. R. Nycz, *Punkty dojścia: Modernizm jako inkluz postmodernizmu*, w: tegoż, *Język modernizmu...*, s. 46.

ROZDZIAŁ II

„Ekscesywność wolności” człowieka epoki. Egzystencja i polityka

Wszystko jest obok

Jesteśmy pokoleniem, które greki i łaciny już nie zna, a posługiwać się współczesną techniką jeszcze nie umie. Do przeszłości już nie należymy, w teraźniejszości jeszcze nie jesteśmy. Pozbawieni adekwatnego umiejscowienia w czasie, sami jesteśmy nieadekwatni⁶⁴.

Ireneusz Iredyński należał do pokolenia, o którym popaździernikowa publicystyka mówiła jako o nieokreślonym, jakby zorientowanym „pomiędzy” przeszłością, z którą się nie identyfikuje, a przyszłością, o której myśli z niepokojem. Pierwszą prawdziwą lekcją polityki dla ludzi urodzonych w latach trzydziestych ubiegłego wieku był Październik 1956 roku. Młodzi literaci czuli się w takich realiach niekomfortowo. Socrealizm został im niejako narzucony jako porządek dnia powszedniego, ponieważ zastał ich jeszcze w szkole. I właśnie dlatego nadejście „odwilży” było przez nich tak intensywnie przeżywane. Obserwowane przemiany i przewartościowania wiązały się z dalszymi próbami samookreślenia. Transformacja tej świadomości przebiegała dość gwałtownie. Jej głos słyszalny jest dla współczesnego czytelnika między innymi w tekstach Iredyńskiego. Przede wszystkim jego dramaturgia to

rozpisana na wiele sztuk i wiele postaci biografia tych, co urodzili się podczas wojny, a prawdziwą tragedię rozczerowania i przebudzenia przeżyli w połowie lat pięćdziesiątych⁶⁵.

Często w twórczości tych, którzy wyrosli w realiach Polski Ludowej dochodziło do zażartej walki z otaczającą ich rzeczywistością. Placem bitwy w przypadku Iredyńskiego nie była jednak tylko literatura. Niezgoda na zastany porządek domagała się manifestacji również

⁶⁴ S. Rainko, *Medytacja inteligenta*, cyt. za T. Burek, *Wracajmy do Zengla*, w: R. Zengel, *Mit przygody i inne szkice literackie*, wybór i wstęp T. Burek, Warszawa 1970, s. 11.

⁶⁵ J. Kłossowicz, *Iredyński: męczeństwo z przymiarką*, „Dialog” 1987 nr 6, s. 115. Nie ze względu na metrykę pisarza (ur. w 1939 r., zm. w 1985r.), ale na datę debiutu (1955 r.) uznaje się go za reprezentanta pokolenia *Współczesności*. Sam jednak nigdy się do niego nie zaliczał. Tamże, s. 113.

w życiu, co w odbiorze otoczenia pozostawało nierzadko jedynie ekscesem. Stąd też częste przywoływanie jego nazwiska w związku z różnego typu skandalami obyczajowymi. Iredyński zasłynął jako ten, który uprawiał „konsekwentną destrukcję swojego pisarstwa i samego siebie”⁶⁶.

Starcie z zastanym łaodem, jako z czymś obcym i niebezpiecznym, ale także z „innym”, kimś, kto ten porządek reprezentuje, nierzadko również wywołuje uczucia, o których można by mówić w kontekście koncepcji Emmanuela Lèvinasa:

(...) drugi mnie kwestionuje. Podczas spotkania z nim i jego nagą twarzą budzi się we mnie świadomość moralna. Drugi uświadamia mi moją niedoskonałość. Nie jest to uświadomienie czysto teoretyczne, (...) to wiąże się z poczuciem ekscesywności mojej wolności (...) ⁶⁷.

Jednostki uwikłane w realia, w których czują się zagrożone, często przyjmują narzucony im wzorzec „właściwego postępowania”. Bohaterowie utworów autora *Manipulacji* czynią to dość często, zawsze jednak – co należy podkreślić – towarzyszy temu gest autoironii. Interesujące jest również w poruszonej tu kwestii to, o czym zapewniał Arystoteles, a mianowicie, że bez państwa mogą żyć tylko albo bogowie, albo jednostki z marginesu⁶⁸, czyli takie, które będą silnie odczuwały „ekscesywność swojej wolności”. Prawdziwe wyzwolenie i gwarancję istnienia zapewnia tylko walka. Taki wektor swojemu myśleniu nadal zamaskowani terroryści przedstawieni w jednej ze sztuk Iredyńskiego, którzy oprócz tego, że pozostają anonimowi (ponadto zamiast imion posiadają numery), mają jeszcze inną motywację do tego, by nie ujawniać swoich twarzy. Zgodnie z taktyką Numeru Jeden, odkryje on oblicze dopiero wtedy, kiedy stanie przed społeczeństwem jako zwycięzca. Później jednak rezygnuje z maski⁶⁹, by jego twarz była ostatnią, jakiej przyjrzy się kobieta, na którą wydał wyrok śmierci. Obierając tę konwencję, pozostaje konsekwentny do końca. Jego ofiara nie wie, że patrzy w twarz swojego oprawcy:

Maria Schwartz: Dlaczego pan jej nie włożył?

Numer Jeden: Poprosiła pani o to. To podobno pomaga pani w pracy.

Schwartz: Ale dotychczas nigdy pan...

Numer Jeden: Zgadza się... Na tyle panią cenię, że chcę, aby miała pani optymalne warunki do wywiadu. A po drugie, za parę dni wybuchnie powstanie (...)⁷⁰.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ M. Jędraszewski, *Wobec innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lèvinasa*, Poznań 1990, s. 149.

⁶⁸ Zob. Arystoteles, *Polityka*, przeł. i oprac. L. Piotrowicz, Wrocław 2005, Ks. I 1, 12, s. 8.

⁶⁹ Numer Jeden preferuje maski przypominające postacie z Disneylandu. Zob. I. Iredyński, *Terroryści...*, s. 14.

⁷⁰ Tamże, s. 15.

W przytoczonych rozważaniach Lévinas zwraca uwagę na stwierdzenie, które uzupełnia niejako obraz przedstawiony w prezentowanej scenie. W dialogach podobnych temu z *Terrorystów*, filozof podkreśla opozycję mówienia w myślach – czyli przekładu myśli na słowa – do powiedzianego, więc ich selekcję i werbalizację za pomocą kodu językowego:

Słowo staje się więc *sine qua non* wszelkiej zrozumiałości tego świata. Takim właśnie warunkiem jest Drugi wraz ze swoim słowem: „świat jest ofiarowany w języku drugiego, zdania go wnoszą. Drugi jest zasadą zjawiska”⁷¹.

Dialogowość słowa to jego niezwykle istotna cecha. Ekspresje autora *Muzyki konkretnej* nierzadko niosły się długo jeszcze echem w środowisku literatów i krytyków. Język, jakim posługują się bohaterowie Iredyńskiego – niezwykle nośny i przerażająco wieloznaczny – świadczy o ogromnym wpływie wydarzeń politycznych na jego kształt.

Brutalna reakcja Iredyńskiego na hipokryzję i relatywizację wszelkich wartości wynika z analizy psychologicznej siebie i innych, która zmierza do wniosku, że:

To wisi w powietrzu, nosimy to w sobie, nie potrzeba być nawet szczególnie uczulonym medium... To fascynacja i odraza, zapatrzenie i lęk, wiwisekcja i prześmiewanie, nadzieja i rozpacz⁷².

Diagnoza „człowieka epoki” brzmi przerażająco. Eksperymentowanie na żywych organizmach, ale również na swoim, ma zmierzać do tego, by udowodnić sobie, jak bardzo rzeczywistość zmienia. Maria, tytułowa bohaterka sztuki Iredyńskiego⁷³, przeszła dosyć gruntowną metamorfozę. Córką „proletariusza nienawidzącego komunistycznej władzy” stała się „tak oddana nowym porządkom politycznym jak średniowieczna mistyczka Bogu”⁷⁴. Warto wspomnieć, że dziewczyna studiuje psychologię, później także pisze pracę doktorską na temat *Osobowość a system społeczny*. Wydaje się zatem świadomym uczestnikiem przemian mających miejsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Jest jednak inaczej. Jako niedawna aktywistka i działaczka ZMP na skutek październikowych wydarzeń przemienia się wreszcie w pokutujący cień. Mówi o sobie:

Miałam trzydzieści lat i właściwie byłam w punkcie zerowym. Mogłabym zastosować do siebie tytuł tomiku poetyckiego, który ukazał się w tamtych

⁷¹ M. Jędraszewski, *Wobec innego...*, s. 146-147. Lévinas analizując sytuację dialogu, podkreśla jej „separację i wewnętrzność, prawdę i mowę”, które „konstytuują kategorie idei nieskończonego lub metafizyki”. Zob. Tamże, s. 143.

⁷² Wypowiedź Iredyńskiego zamieszczona w „Teatrze” 1971, nr 10. Cyt. za: J. Kłossowicz, *Iredyński: męczeństwo z przymiarką...*, s. 116.

⁷³ I. Iredyński, *Maria*, „Dialog” 1974, nr 7.

⁷⁴ Tamże, s. 61.

latach – *Wszystko jest obok*. Wszystko było obok, a ja odczuwałam zniecierpliwienie wobec siebie, niekiedy nawet, szczególnie w bezsenne noce, lekki wstręt. Myślałam o samobójstwie. Mówiąc prawdę, były to akademickie rozważania, gdyż wiedziałam, że ze względu na Joasię nigdy się na to nie zdobędę⁷⁵.

Maria, diagnozując siebie, próbuje zwerbalizować swoje uczucia za pomocą nawiązania do tytułu debiutanckiego tomiku Iredyńskiego wydanego w 1959 roku. Zatem „wszystko jest obok”, a każdy człowiek czuje się wyalienowany. Bohater tekstów prozatorskich, ale również liryki Iredyńskiego to zatem ktoś, kto z własnej perspektywy przygląda się światu i – jak zauważył Michał Głowiński – „szuka innych motywacji myślowych dla swej obcości”⁷⁶. Kategoria ta występuje w twórczości autora *Manipulacji* jako zjawisko ponadindywidualne:

Tutaj bowiem wszystko jest nie obok mnie, ciebie, jego czy kogokolwiek innego. Wszystko jest obok – każdego. W liryce Iredyńskiego bowiem obcość nie jest właściwością tego czy innego outsidera. Jest właściwością ogólną, właściwością Quidama, Jedermann. Właśnie ów każdy, ów ktoś jest ciągłym bohaterem omawianego tutaj poety⁷⁷.

Każdy, a zatem – o czym świadczyć mogą na przykład wstawki autotematyczne – także Iredyński. Wtenczas „dzieło opowiada o własnej opowieści, jest narracją o perypetiach narracji”⁷⁸. Historia niemal każdego z jego tekstów wiąże się zwykle z nagonką bądź wręcz z linczem ze strony władzy. Nie podlegało żadnym wątpliwościom, że indywidualizm zbuntowanego pisarza powinien być egzorcyzmowany. Miał on tego pełną świadomość, a i tak tworzył dalej. Jeden z bohaterów *Terrorystów* konstatuje taki postulat jednoznacznie:

Numer Siedem: Damy artystom środki na godziwe życie, będą mogli tworzyć jak zechcą, byleby to wspierało cele rewolucji.
Minister: Lepiej od razu utnijcie im jaja⁷⁹.

Polityka kulturalna w całym okresie rządów komunistycznych polegała na sterowaniu twórczością metodą „bata i marchewki”⁸⁰. System nagród i kar stosowano w jednym nadrzędnym celu – podporządkowania literatury (sztuki) rządzącym. Iredyński zbierał same cięgi. Doświadczony boleśnie sfingowanym procesem, pobytem w więzieniach w Sztumie i Białogłocie i nieustannie inwigilowany wciąż pisał w przeświadczeniu, że ma czytelników,

⁷⁵ Tamże, s. 67.

⁷⁶ M. Głowiński, *Liryka Jedermann*, „Twórczość” 1959 nr 9, s. 154.

⁷⁷ Tamże, s. 155.

⁷⁸ J. Prokop, *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994, s. 5.

⁷⁹ I. Iredyński, *Terrorysta*..., s. 11.

⁸⁰ Nawiązanie do tytułu jednego z rozdziałów książki Jana Prokopa: *Bat i marchewka albo o polityce kulturalnej*, w: tegoż, *Wyobrażenia pod nadzorem*..., s. 43-56.

którzy go rozumieją. I nie mylił się. Ostatniego dnia czerwca 1971 roku źródło „Mieczysław” doniosło:

Cechują Iredyńskiego gwałtowne nastroje polityczne. Jego sztuki grane są w wielu polskich teatrach, a czasopisma słusznie, moim zdaniem, podkreślają wielki talent tego człowieka, który parę lat przesiedział w więzieniu. Jest to pisarz, który zapewnia innych literatów, także i mnie, że partia liczy się tylko ze „zbuntowanymi”, gdyż jest zbyt słaba, aby walczyć. Pisarz może sobie w kraju komunistycznym wyrobić pozycję, ale musi być nieugięty, nie być „pozytywnym” lub „zaangażowanym” (...). Zbuntowane, gorzkie, napastliwe sztuki Iredyńskiego – mówi on sam – są sukcesem także dlatego, że ludzie w Polsce potrafią odczytać ich ukryty sens, nienawiść wobec przemocy policyjnej, partyjnej, dyktatorskiej⁸¹.

Terrorysty – dramat, który ukazał się w piątym numerze „Dialogu” z 1982 roku – to opowieść w trzech aktach, której nadrzędnym tematem jest walka opozycjonistów z reżimem, jaki panuje w ich kraju, „z jedną z najbardziej krwawych i obrzydliwych dyktatur na świecie”⁸². Misja wydaje się słuszna, a czyn chwalebny, gdyby nie pewien szkopuł. Otóż przywódca Ruchu Wyzwolenia, frakcji politycznej, która wystąpiła przeciwko wodzowi – zwanemu Starą Hieną – chce wyzwolić kraj spod władzy dyktatora, wprowadzając jednocześnie powtórnie rządy silnej ręki – tym razem jednak własnej. Marzy o kraju monopartyjnym, neguje demokrację, ponieważ kojarzy mu się ona z „bezlikiem partii i partyjek, impotencją parlamentarną, niezdolnością organizacyjną i rozkwitem korupcji”⁸³. Jaki jest ich program na oczekiwane lata rządzenia? „Pełne żołądki i dobra propaganda mogą zdziałać cuda”⁸⁴. W państwie, gdzie zdradzają przyjaciele, o dwudziestą zaczyna się godzina policyjna, a porządku pilnują rządowe bojówki⁸⁵, łatwo się poddać, stać się „zarażonym”, zainfekowanym złem. Umiejętność zastraszania jest najlepszym sprzymierzeńcem w wędrówce na najwyższe szczeble hierarchii społecznej. Bohater tej sztuki, Numer Siedem – zręczny i przebiegły *homo politicus* – wie, że może zawalczyć o władzę tylko na czele podporządkowanego społeczeństwa i kierując się makiaweliczną socjotechniką⁸⁶. Zatem jeśli – co również podkreślał Arystoteles – człowiek został stworzony do życia we wspólnocie,

⁸¹ Donos źródła „Mieczysław”. Cyt. za J. Siedlecką, *Zbaletowany – Ireneusz Iredyński w materiałach służby bezpieczeństwa*, w: tejsze, *Oblawa: Losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005, s. 405. O zaangażowaniu pisarza w sprawy polityczne świadczą również inne notatki sporządzone przez osoby, które go inwigilowały.

⁸² I. Iredyński, *Terrorysty...*, s. 7.

⁸³ Tamże, s. 30.

⁸⁴ Tamże, s. 12.

⁸⁵ Zob. Tamże, s. 15 i 16.

⁸⁶ W myśl zasady, że cel uświęca środki, Numer Siedem postanowił zabić dwoje europejskich (neutralnych) dziennikarzy. Stosując perswazję i manipulację spowodował, że zostali uznani przez Gwardię Narodu za „wrogów Ojca Narodu”. Wydał więc wyrok na niewinnych ludzi, ale „postanowił to zrobić rękoma gwardii, aby ostatecznie pogrzyżyć reżim” prezydenta. Zob. Tamże, s. 26.

w państwie, mimo że zdawał sobie sprawę z tego, że demokracja nie jest ustrojem idealnym⁸⁷, powinien mieć szansę odnaleźć się w nim. Iredyński postawił antytezę do tego twierdzenia, udowadniając, że jedynym porządkiem, w obrębie którego ludzie są w stanie współistnieć – jednak zawsze tylko obok siebie – jest metafizyka. Problemy egzystencjalne to ostatni obszar porozumienia, innego bohaterowie jego tekstów nie znają. To jedyny znany im – jak pisze Głowiński – „porządek demokratyczny”, wszak

każdy jest obcy wobec każdego, każdy jest obcy wobec każdej rzeczy – „my planety krążące wokół własnej osi - / nie znamy zbliżenia innych. / Pozostajemy zamknięci”⁸⁸.

Relacje interpersonalne mają w twórczości tego pisarza i poety specyficzny charakter, ponieważ ludzie mimo wspólnego przeżywania otaczającego ich świata, pozostają wciąż dla siebie anonimowi. Stąd gorzka konkluzja wynikająca z lektury tekstów autora tomiku zatytułowanego *Wszystko jest obok*: przebywanie z drugim człowiekiem nigdy nie chroni od poczucia osamotnienia. Widać to zwłaszcza w ustroju komunistycznym, w którym doszło do zerwania więzów międzyludzkich i ograniczenia wolności jednostki na wielu płaszczyznach jej życia.

Czas inteligenta-immoralisty

„Stawaniu się” wobec innego zawsze będzie towarzyszyła świadomość konieczności wejścia w konwencję. Stanisław, bohater powieści zatytułowanej *Człowiek epoki*, czasem występuje w masce „zaangażowanego” („pozytywnego”), którym staje się na chwilę, by wprowadzić w błąd, by zaszokować, natomiast innym razem przeraża graniem roli łajdaka i sadysty. Swoją taktykę na utwierdzenie się w istnieniu wypróbował w obecności żony przyjaciela. Zabiegi te kończy bolesna konstatacja:

Byłem indywidualistą, panowie, i moje życie miało sens... Do czasu.. Do czasu, aż nie przyszła Wanda po zapomniany przez ciebie, Heniu, suwak logarytmiczny. Zachowałem się wobec niej po chamsku, myśląc, że będzie to dla niej wstrząsem, bo widziałem w niej przykładną żonę, spokojną panią magister, a tymczasem ona pragnęła siły, brutalności, udowodniła mi, że nie jest to siła ani brutalność, przytakując mi gorliwie i ośmieszając słodkimi

⁸⁷ Zob. Arystoteles, *Polityka...*, rozdz. I i V.

⁸⁸ M. Głowiński, *Liryka Jedermann...*, s. 155. Autor artykułu cytuje wiersz Iredyńskiego z tomiku *Wszystko jest obok* zatytułowany *Obcość*.

powiedzeniami. Odebrała mi siłę, jak ta kobieta z Biblii odebrała siłę nadzwyczaj mocnemu Izraelicie Salomonowi, przez akceptację odebrała mi siłę. Nie myślicie, panowie, że nie próbowałem się jakoś ratować, owszem, przedstawiałem się jej jako człowiek dobry, społeczny, jako człowiek wszelkich zalet w powszechnym znaczeniu tego słowa, ale były to daremne wysiłki, bo i to spotkało się ze słodką akceptacją Wandy. Jeżeli wszystko się akceptuje, to każda siła ztraca się, tak, panowie, ztraca się, i ja się zatraciłem, życie moje przestało mieć sens, pozostawała mi tylko wegetacja (...) ⁸⁹.

„Byłem indywidualistą”, „moje życie miało sens” – ze słów bohatera wynika, iż najlepsze chwile ma on już za sobą. Teraz pozostało mu tylko wcielenie się w rolę „człowieka społecznego”, na co decyduje się dla pozoru, ale także z powodu próby ratowania się, ucieczki przed akceptacją. Niestety, nie udało mu się to, ponieważ Wanda również weszła w konwencję. Niezrażona zachowaniem Stanisława, boleśnie „odebrała mu siłę” – to uczucie, którego doświadczył również podmiot liryczny cytowanego wyżej wiersza *Obcość*. Nie może wydarzyć się już nic, co mogłoby nią wstrząsnąć. Wszak: „jeżeli wszystko się akceptuje, to każda siła ztraca się (...)”. Nastąpiła relatywizacja wartości, zatracenie się w nomenklaturze.

Brak celów i poczucie samotności towarzyszy także bohaterowi *Dnia oszusta*: „musiałem coś zrobić. Albo kogoś zaprawić, albo wybić szybę, obojętnie co”⁹⁰. Ulgę przynosi mu dopiero wyobrażenie sobie, jak zabija swoją dziewczynę, Monikę. Później realizuje nachodzące go wizje: pijanej nieznajomej podaje antabus i tym samym doprowadza do jej śmierci. Następnie telefonuje do jej chłopaka i sugeruje mu, że dziewczyna nie żyje przez niego. Świat przedstawiony w utworach Iredyńskiego nie opiera się na manicheizmie, jest polisemantyczny – i to przeraża bohatera najbardziej. Zresztą nie tylko jego. O podobnej kondycji człowieka pisał również w swoim *Dzienniku* André Gide:

Chwilami zdaje mi się, że inni wokół mnie żyją tylko po to, by wzmóc we mnie poczucie mego własnego życia⁹¹.

Mówiąc o analogii pomiędzy sytuacją egzystencjalną bohaterów utworów Iredyńskiego (przede wszystkim *Człowieka epoki* i *Dnia oszusta*) a jednostką, jaką opisywał Gide, trzeba przywołać jedną z nich – najbardziej reprezentatywną w tym momencie postać z *Lochów Watykanu*⁹², Lafcadiu Wluiki. Należy przede wszystkim podkreślić sposób jego istnienia

⁸⁹ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 286-287.

⁹⁰ Tenże, *Dzień oszusta...*, s. 64.

⁹¹ A. Gide, *Dziennik*, wybór, tłum. i objaśnienia J. Guze, Warszawa 1992, s. 12.

⁹² Tenże, *Lochy Watykanu*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 1973. Warto wspomnieć, że Jan Kłossowicz, badacz, który w swoim artykule interpretuje twórczość Iredyńskiego jako głos wszystkich rówieśników pisarza, wspomina także o Lafcadiu jako o „ulubionym bohaterze pokolenia, które było (...) w gorączkowym poszukiwaniu rozparzone, nieporządne, często głupie, ale naprawdę żywe i niepokorne”. Zob. J. Kłossowicz, *Iredyński: męczeństwo z przymiarką...*, s. 115.

wśród innych ludzi, relacje społeczne z „drugim”. Lafcadio, „arystokrata z natury”⁹³, zastanawia się nad wyrzuceniem z pociągu innego pasażera. Do zbrodni skłania go uświadomienie sobie pewnej prawdy: „zresztą, nie tyle wypadków jestem ciekawy, ile samego siebie”⁹⁴. Skąd w tym młodym człowieku taka potrzeba? Otóż z wypowiedzi innych postaci można wnioskować, że w rzeczywistości, w jakiej współistnieją, towarzyszy im wszystkim jakiś (nieuzasadniony?) lęk przed zatraceniem się w schematach i konwencjach⁹⁵. Lafcadio nie chciał podporządkować się ogólnie przyjętym zasadom i dlatego właśnie z zimną krwią wypchnął nieznanego z pędzącego pociągu. „Ciekawy samego siebie” immoralista za pomocą czynu bezzasadnego – bo przecież dokonał morderstwa bez powodu – chciał zburzyć dotychczasowe relacje między sobą samym a otaczającym go światem. Jego filozofia życiowa została jednak wydrwiona przez Protosa:

Co mnie dziwi natomiast, to, że ty przy swojej inteligencji mogłeś myśleć, Cadio, iż można sobie tak po prostu wyjść z jednego społeczeństwa, a równocześnie nie wpaść w drugie; lub że jakieś społeczeństwo może się obyć bez praw⁹⁶.

Natomiast inny bohater *Lochów*, Julius, wciąż obawia się, że zginie, bo rzekomo poznał tajemnicę. Towarzyszy mu obsesyjne przeczucie, iż z tego powodu jest nieustannie obserwowany:

Możesz być pewien, że teraz ja jestem przedmiotem tej ciągłej inwigilacji, która tak do rozpacz przywodziła mego biednego szwagra; możesz być pewien, że wykonują ją do tej chwili⁹⁷.

Stwierdzenie o tak silnym uwikłaniu bohaterów *Lochów Watykanu* w sprawy społeczno-polityczne może być uargumentowane również w odniesieniu do tytułu tego tekstu. Jeden z jego sensów

odsyła do żargonowego wyrażenia oznaczającego człowieka oszukanego, zaś Watykan rozumieć wypada szerzej: jako wszelkie systemy ideologiczne będące owego fałszerstwa źródłem⁹⁸.

⁹³ A. Gide, *Lochy Watykanu...*, s. 187.

⁹⁴ Tamże, s. 196-197.

⁹⁵ Profesor kryminologii porównawczej w Bordeaux przekonuje go: „Rozumie pan, że tam nie mam swobody, na przykład swobody upicia się, ot tak, choćby przypadkiem. Życie moje musi być bez skazy. (...) Ludzie należący do tak zwanego społeczeństwa, jak ja albo pan, zobowiązani są wobec samych siebie do grania komedii”. Tamże, s. 226.

⁹⁶ Tamże, s. 231.

⁹⁷ Tamże, s. 213.

⁹⁸ K. Jarosz, *Wstęp*, w: A. Gide, *Falszerze. Dziennik „Falszerzy”*, przeł. H. Iwaszkiewiczówna, J. Iwaszkiewicz i J. Rogoziński, oprac. K. Jarosz, Wrocław 2003, s. XXVIII.

Z czasem, gdy humanistyczne wartości zaczęły wietrzeć, wszystkim wymienionym postaciom pozostało tylko wchodzenie w konwencję oraz stopniowe zafałszowywanie i podważanie własnej indywidualności. Mimo iż zarówno Lafcadio, jak i główni bohaterowie *Dnia oszusta* oraz *Człowieka epoki* pragnęli beIPAństwowej egzystencji, nie udało im się spod tej uciążliwej protekcji wyzwolić. Ich wyobrazenie o świecie i swoim w nim miejscu wynikało z chęci stworzenia go tak, by istniała opcja życia w nim i pozostania sobą. Można powiedzieć, że powodowało nimi pragnienie kreacji w duchu dekonstrukcjonizmu, ponieważ – jak powiada Culler –

zdekonstruować jakąś opozycję, taką jak obecność/nieobecność, mowa/pismo, filozofia/literatura, dosłowność/metaforyczność, centralne/marginalne, to nie zburzyć ją, doprowadzając do monizmu, zgodnie z którym byłaby tylko nieobecność, tylko pismo bądź tylko literatura lub metafora czy marginalność; poddać taką opozycję dekonstrukcji to rozłożyć ją i przemieścić, usytuować ją inaczej⁹⁹.

Zabiegi dekomponujące świat przedstawiony w tekstach Iredyńskiego przywołują na myśl posunięcia zaprezentowane przez cytowanego dekonstrukcjonistę. Wszak – jak radzi Culler – należy przede wszystkim wykazać, że daną opozycję narzuciły metafizyka i ideologia, następnie obnażyć jej niekonsekwentne stosowanie, czyli „ukazać, jak zostaje ona unieważniona”, co doprowadzi ostatecznie do jej odwrócenia, przeorganizowania i w związku z tym zmieni jej „status i znaczenie”¹⁰⁰. Rzeczywistość *Dnia oszusta* czy *Człowieka epoki* została właśnie w ten sposób ukazana i przewartościowana. Realia, które autor tych powieści zna z socjalistycznej autopsji, zostają obnażone i zastąpione innymi – uaktywnionymi przez reżim – okrucieństwem i terrorem. Należy przy okazji jeszcze zwrócić uwagę na to, że bohaterami powieści Iredyńskiego, tymi uwikłanymi w skonwencjonalizowaną rzeczywistość, są młodzi inteligenci, którzy – jak pokazują przytoczone fragmenty – poszukują swojego miejsca w świecie. Ich postawa, mimo buntu, jaki wywołują w nich zastane realia, pozostaje bierna. *Dzień oszusta* otwiera monolog narratora-bohatera znajdującego się w pozycji horyzontalnej:

Leżałem na rzeźbionym niewygodnym łóżku, zwrócony twarzą do okna. (...) usiłując oszukać samego siebie zmianą pozycji, oszukać się przez liczenie kropek pozostawionych przez muchy na czaku ułańskim¹⁰¹.

⁹⁹J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 231.

¹⁰⁰ Tamże, s. 236.

¹⁰¹ I. Iredyński, *Dzień oszusta...*, s. 6-7. Natomiast w *Człowieku epoki* został przedstawiony obraz inteligencji biernej, pijanej i pozbawionej zasad moralnych.

Zachowanie bohatera można interpretować w duchu hermeneutyki egzystencjalnej Paula Ricoeura:

Rewersem i dopełnieniem aktywności jest bierność, szczególną intensywność osiąga ona w cierpieniu. Wiąże się to z problemem ciała, a dokładniej: ciała własnego, stanowiącego o zakotwiczeniu „tego-który-jest-sobą” w materialnym świecie (...) Wiąże się to też z problemem innego człowieka – innego „siebie” – oddziałującego na moją sobość¹⁰².

Iredyński konstruuje bohaterów wyalienowanych, egotystów dekadencjonalnie nastawionych do świata, który ich krępuje i dlatego odczuwają oni silną potrzebę udowodnienia (sobie i innym) swojej wartości. Wyrażna krytyka takiej postawy ze strony autora wiąże się z jego gorzką refleksją o tym, że człowiek w pełni autentyczny po prostu stać się nie może. Powodem są stracone złudzenia, na co wpływ ma przeważnie – według Heleny Zaworskiej, autorki artykułu o problemie inteligencji w literaturze powojennej – „moment historyczny, który sprzyja weryfikacji postaw i poglądów”¹⁰³. Wszak Iredyński także zastanawiał się nad wpływem mechanizmów społeczno-politycznych na życie jednostki. Zdaniem Zaworskiej problematyką książek podejmujących ten temat jest przede wszystkim

pragnienie obrony indywidualizmu, wolności i autentyczności jednostki w warunkach dwudziestowiecznego społeczeństwa oraz ostateczna utrata złudzeń na temat możliwości ocalenia tych atrybutów, które niegdyś zdawały się na wieki jednostce przypisane¹⁰⁴.

Nieprzypadkowe w tym kontekście wydaje się zatem to, że bohater *Człowieka epoki* wspomina jednego z autorów tego inteligentckiego nurtu:

(...) chciałbym przedtem jednak zastrzec się, że nazwisko Wiator nie ma nic wspólnego z terminem „homo viator”, z którym zetknąłem się przypadkowo podczas żurfiksu u Stefana K., autora traktatu o niemożności w czasie Drugiej Rzeczypospolitej pt. *Sprzysiężenie*. Mógłbym wprawdzie zmienić nazwisko inżyniera, lecz sądzę, że podważyłoby to wiarygodność mojej opowieści, a poza tym zabieg ów byłby tak czy tak daremny, jako że w dzisiejszym podejrzliwym świecie wszystko można skojarzyć ze wszystkim...¹⁰⁵

¹⁰² P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003, s. XV i XVI.

¹⁰³ Zob. H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligentkich. O prozie tzw. obrachunków inteligentkich w latach 1945-1948*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III, *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 102.

¹⁰⁴ Tamże, s. 104.

¹⁰⁵ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 238.

Stanisław próbuje poszukiwać wampira, pragnąc odnaleźć na nowo siebie samego i swoje miejsce w czasie i przestrzeni, które zamieszkuje. Stąd także jego ekscesy, których dopuszcza się w celu doświadczenia świata ze spotęgowaną intensywnością. Działając w ten sposób ma nadzieję, że uda mu się obronić jego własny świat.

Pisarz rezygnuje w swoich utworach z dosłowności i zmierza ku uniwersalizacji poruszonych kwestii. Wszak widma, które rekonstruuja polityczną biografię bohatera *Głosów umarłych* zdają się przypominać o realnym zagrożeniu człowieka w świecie rządzonego przez terror i siłę.

Kazuistyka nieadekwatnego

Postaci wykreowane przez Iredyńskiego reprezentują te wszystkie jednostki, których losy wpisują się w „model doświadczeń polskiej inteligencji pojałtańskiej”, w jakim przejawiają się „związki między ideą »patriotycznej kolaboracji« a mitem narodowo-prometejskim”. Stefan Chwin stwierdził, iż

Głosy umarłych odsłaniały to niebezpieczne splątanie idei, szyderczo demaskując ideologiczną miękkość inteligenckiej myśli w spotkaniu z totalitaryzmem¹⁰⁶.

Konferencja jałtańska istnieje w świadomości Polaków jako symbol porażki. W kraju za „żelazną kurtyną” władzę sprawował Polski Rząd Tymczasowy Jedności Narodowej. Przykuci do Związku Radzieckiego wierzyli w nowy ład, ale byli również i tacy, którzy stawali okoniem, bo – jak powiada Adam Michnik – „w rządzonej przez komunistów Polsce coraz mniej było Utopii, a coraz więcej Jałty”¹⁰⁷. Czasem wyalienowany bohater utworów Iredyńskiego – czyli potencjalnie Každy, Jedermann – próbuje jakoś uporządkować

¹⁰⁶ S. Chwin, „Wallenrodowie” w teatrze. Rok 1933 i 1968: „wallenrodyczna” motywacja antysemityzmu?, w: tegoż, *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej apokalipsy”*, Kraków 1993, s. 258.

¹⁰⁷ A. Michnik, *Polskie kredowe koło*, w: *Książka dla Jacka: w sześćdziesiątą rocznicę urodzin Jacka Kuronia*, red. L. Balcerowicz, Warszawa 1995, s. 112: Tam też znajduje się swoista definicja komunizmu: „Czym był polski komunizm? Widziany z zewnątrz, był obcą opresją, dyktaturą podporządkowaną Moskwie, totalitarną realizacją utopijnych kolektywistycznych pomysłów. Widziany oczami swoich wyznawców był, z jednej strony, Mitem wielkiej Reformy i Lepszego Świata, który na kontynencie okrwawionym dwoma wielkimi wojnami miał usunąć krzywdę i poniżenie; z drugiej – sposobem troski o Polskę w świecie, którego realia wyznaczała jałtańska geopolityka. Kto żył pod jego ciśnieniem przez czterdzieści pięć lat, musiał nauczyć się współżycia z nim i funkcjonowania w jego trybach. Świadomość bezwyjściowości rodziła powszechny konformizm i odbierała wolę czynnego oporu. Taka była socjologia zniewolenia. Ludzie w Polsce chcieli normalności, a nie heroicznych gestów, za które spotykały ich całkiem banalne cięgi; chcieli żyć, kochać się, pracować i być szczęśliwi.” Tamże, s. 113-114.

dekomponowany przez siebie świat i ponownie go zamieszkać. Wtedy właśnie – podobnie jak postać z *Człowieka epoki* – wsłuchuje się w siebie:

(...) do mówienia zmusza mnie przekonanie, że każdy człowiek jest winien swoim siostrom i braciom w gatunku jakąś opowieść ku pokrzepieniu serc według swoich możliwości, więc i mnie od tego obowiązku uchylać się nie wolno¹⁰⁸.

Głos wewnętrzny podszeptuje Stanisławowi pewien pomysł i zleca zadanie, które wypełnia mu wolno dotąd płynące godziny. Zaaferowany i skupiony na wytyczonym sobie celu ma na uwadze również dobro bliźnich, wszak działa w czynie społecznym – jak na „człowieka społecznego” przystało. Należy zauważyć, że opowieść poszukiwacza wampira służyć ma „pokrzepieniu serc”, zatem w jego zamierzeniu będzie ona w swym uniwersalnym brzmieniu dawać nadzieję w sytuacji zwątpienia, a nawet zniewolenia. Nieprzypadkowo otwiera się tu więc kontekst Sienkiewicza, w jaki wpisuje się utwór Iredyńskiego. Idzie tu zatem o podtrzymanie poczucia pewnej integralności egzystencjalnej i narodowej. Przykład „człowieka epoki” można rozważać jako tego, który próbuje ujarzmić chaos. Nagrywa wszak sprawozdanie z poszukiwań będące niemal materiałem dowodowym w śledztwie prowadzonym z pobudek altruistycznych. To daje mu możliwość aktywnego udziału w ważkich sprawach wagi społecznej i państwowej, a nawet czyni jego przedsięwzięcie ponadczasowe i paraboliczne, co podkreśla także Zbigniew Jarzębowski, badający dramaturgię Iredyńskiego:

Konkret historyczny został włączony w plan ogólny, przedstawienie postaci, sytuacje i zdarzenia uzyskały perspektywę ponadczasową, uniwersalną, paraboliczną. Przykładem mogą być dramaty: *Jaselka – moderne*, *Głosy umarłych*, *Ołtarz wzniesiony sobie*¹⁰⁹.

Kim – według bohatera – jest wampir, do pojmania którego tak skrupulatnie się przygotowywał? Istnieje na ten temat kilka teorii. Najbardziej przekonująca wydaje się narratorowi-bohaterowi jedna z nich:

(...) wampir zalęgający się wśród ludzi jest wytworem rewolucyjnych dążeń ludowych w szczytowym nasileniu ucisku feudalnego¹¹⁰.

¹⁰⁸ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 226.

¹⁰⁹ Z. Jarzębowski, *Dramaturgia teatralna Ireneusza Iredyńskiego*, w: tegoż, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002, s. 128.

¹¹⁰ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 308.

Czy zatem poszukiwanym widmem nie jest jednostka, która zatraciła się i uległa; człowiek zagubiony w epoce, w jakiej przyszło mu wegetować (bo egzystencja to tylko jego pobożne życzenie)? Bardzo prawdopodobne. Zajęcie zdemaskowania wampira wypełniało Stanisławowi niemal całe dnie. W poszukiwaniach pomagał ktoś jeszcze:

W tym czasie (to znaczy do maja) zajęty byłem poszukiwaniem wampira vel wampyry przy pomocy najprzeróżniejszych osób płci obojga, a także Jerzego Putr., (...) ¹¹¹.

Interesujące, że według taksonomii narratora-bohatera Jerzy Putrament figuruje jako „zjawisko osobne”. Wspomnienie w ten sposób o jednym z czołowych piewców i przedstawicieli literatury socrealizmu sygnalizuje ironiczny gest autora. Ten przywołany w powieści pisarz i publicysta, pełnił przecież także funkcję członka Komitetu Centralnego PZPR. I może wymienienie nazwiska towarzysza bez związku z płcią świadczy o niechęci narratora-bohatera. Jerzy Putr. miał jednak – jak czytamy w *Człowieku epoki* – pomagać Stanisławowi w poszukiwaniach. Nie ma w tym niczego dziwnego, jeśli zauważyć, że obaj mają wspólny cel: wytropić zagrażające społeczeństwu anomalia. Szkopuł jednak tkwi w intencjach łowców wampirzych głów: Stanisław jest badaczem, dlatego też prawdopodobnie zależy mu na poznaniu, pragnie odkryć fenomen wampira i opowiedzieć o nim, bo jak sam stwierdził: „jest to winien swoim siostrom i braciom w gatunku”. Natomiast działający na usługach partii konfident chce pojmać i zniszczyć. Iredyński ironizuje z poczynań bohatera powieści. Pozwala mu mieć silne przeświadczenie o misji realizowanej dla społeczeństwa:

Opowieść moja nie jest opowieścią produkcyjną z życia szulerów, lecz słowną dokumentacją udanego poszukiwania wampira vel wampyry ¹¹².

Poszukiwacz bestii żywiącej się ludzką krwią znajduje ją wreszcie w osobie inżyniera Henryka Wiatora, który ujawniając się, rozpacza:

obojętne, jaka idea, najlepiej, żeby była prosta, na przykład wystrzelać łysych... Nie ma miejsca na życie prywatne, wszyscy podporządkowani idei nadrzędnej. Żadnego życia prywatnego, nie masz szans na realizację – powtórzyłem: „nie mam, ale sobie radzę”... Żyję niby jak wszyscy, tak zwany porządny człowiek, ale jak przyjdzie do czegoś, to pokażę, to pokażę... Dużo jest takich jak ja, wierz mi, Stasiu, może nawet o tym nie wiedzą, ale jak będą mieć warunki, to pokażą, to pokażą... Bo życie musi mieć sens! A jak go nie ma, to tym gorzej ¹¹³.

¹¹¹ Tamże, s. 298.

¹¹² Tamże, s. 301. Stanisław ma przecież słabość do prac społecznych. Zob. s. 298.

¹¹³ Tamże, s. 354.

Po czym dochodzi do ukąszenia. Henryk wgryza się w rękę rozentuzjasmowanego odkryciem narratora-bohatera. Ten również staje się wampirem – innym, niebezpiecznym zwierzęciem. Zatem poszukujący wampira pragnął odnaleźć jakąś część siebie, tę odmienną, odczuwaną inaczej. Zgodnie z założeniami hermeneutyki egzystencjalnej, w powieści Iredyńskiego dochodzi do dialektyki „bycia sobą” i „bycia tym samym”¹¹⁴. Stanisław, opowiadając o swoim życiu, ujmuje je jako pewną jedność, ponieważ „pierwszorzędnym wymiarem »sobości« okazuje się zdolność do opowiadania o sobie lub, lepiej: do opowiadania siebie”¹¹⁵. Bohaterowie pod wpływem bodźców, jakie otrzymują od otaczającej ich rzeczywistości, poddają się nieuchronnemu biegowi historii. Wciąż towarzyszy im pragnienie ponownego nadania życiu sensu („bo życie musi mieć sens”). Przemiana w wampira oznacza natomiast ucieleśnienie skutków egzystowania w świecie zatrutym jadem. Przygodę z komunizmem w tle, jaką przeżyli Henryk i Stanisław, rozumieć należy więc jako „heglowskie ukąszenie”. Podobną kondycję psychiczną reprezentuje bohater *Głosów umarłych*. Stefan Chwin mówi o Ericu tak:

(...) katolicki liberał, pod wpływem brutalnych doświadczeń tracił wiarę, ale owo puste miejsce po gasnącym Bogu zajmowała w jego sercu wiara w konieczność dziejową. „Heglowskie ukąszenie” sprawiało, że ów rozchwiany demokracja z fatalistycznym entuzjazmem odnajdywał ucieleśnienie własnej prometejskiej tęsknoty – w Hitlerze. Tylko w ruchu zgodnym z biegiem dziejów mógł się stać „podmiotem historii”, swoje duchowe przeobrażenie wieńczył zatem polityczną iluminacją zawartą w słowach „Hitler to zbawiciel!!!”¹¹⁶.

Powróciwszy jednak jeszcze do wypowiedzi Henryka Wiatora należy zauważyć, iż słychać w niej ponadto echo arystotelesowskiego pojmowania egzystencji człowieka w państwie. Już w rozdziale pierwszym *Polityki* mędrzec przekonuje tonem niemal kaznodziejskim:

Kto zaś nie potrafi żyć we wspólnocie albo jej wcale nie potrzebuje, będąc samowystarczalnym, bynajmniej nie jest członem państwa, a zatem jest albo zwierzęciem, albo bogiem. Wszystkim ludziom właściwy jest z natury pęd do życia we wspólnocie, a ten, który ją pierwszy zestroił, jest twórcą największych dóbr¹¹⁷.

Jak się okazuje – nie wszyscy potrafią żyć we wspólnocie podporządkowanej „pierwszemu stroicielowi”. W wampira przemienia się ten, któremu odebrano świadomość własnej

¹¹⁴ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. XVII.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ S. Chwin, *„Wallenrodowie” w teatrze...*, s. 262.

¹¹⁷ Arystoteles, *Polityka...*, s. 8.

indywidualności, a zatem sens życia. Profil „człowieka epoki” został więc naszkicowany bardzo pesymistycznie. To jednostka, która w obawie przed przemienieniem się w widmo, relacje z drugim człowiekiem opiera na pasożytnictwie – ich wymiar, mimo że przedstawiony w powieści Iredyńskiego w sposób naturalistyczny, pozostaje metafizyczny.

Cały system, w jaki uwikłani zostali bohaterowie, zatem komunizm, również w jakimś sensie wyrósł i zakwitł czerwienią na dogodnej dla siebie pożywce. Jan Prokop, autor pracy poświęconej dziejom literatury i polityki w PRL-u, posłużył się taką metaforą w odniesieniu do doktryny socjalistycznej:

Na drodze do komunizmu, eliminując to, czego się nie da strawić, należy zatem pasożytować na żywej substancji tego, co wytworzyły inne, obrzydliwe formacje historyczne, jak feudalizm czy kapitalizm. „Wampiryczną” właściwością komunistycznego „widma” jest bowiem konieczność żerowania na czymś rzeczywistym; skoro owo widmo samo w sobie nie posiada bytu, musi żywić się cudzą krwią – bytem rzeczywistym. Dziedzictwo przeszłości, najpierw wyselekcjonowane i obezwładnione wyssane jest zatem przez ideologię dostarczając alibi jej nihilizmowi¹¹⁸.

O tej pasożytniczej tendencji wobec tradycji, która przejawiała się w dobie komunizmu, pisał również Michał Głowiński, zwracając uwagę na powiązania między realizmem socjalistycznym a jego postacią klasyczną, a także dodaniu do niego „autorytatywnego komentarza oceniającego”¹¹⁹.

Utwory Iredyńskiego odwołują się do rzeczywistości PRL-u, ale eksponowane są w nich przede wszystkim dylematy – a w wyniku tychże również dramaty – ludzi: zdradzonych i zdradzających. Pisarz z powodu swej młodszej zapalczywości i z silną potrzebą poszukiwania i kultywowania tego, co w człowieku niezmiennie i tego, co pozwala mu poczuć się stabilnie, nigdy – jako zbuntowany i nieposłuszny – nie został objęty systemem apanaży. Bohaterom Iredyńskiego towarzyszą podobne odczucia w związku z rzeczywistością, która ich ciemni. W świecie, w którym dochodzi do niebezpiecznych perturbacji politycznych, „ja” walcząc o oddech, domaga się wolności. Postrzeganie świata przez Iredyńskiego to bardzo osobista impresja. W oparciu o nią powstają poruszające, często epatujące okrucieństwem teksty, w których odbija się – niczym w krzywym zwierciadle – rzeczywistość znana pisarzowi z autopsji.

¹¹⁸ J. Prokop, *Wyobrażenia pod nadzorem...*, s. 50.

¹¹⁹ Zob. M. Głowiński, *Realizm i demagogia*, w: tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.

ROZDZIAŁ III

Próby uczestnictwa w historii. Dramaty oraz ich literackie konteksty

Światy minione i aktualne, iluzoryczne i prawdziwe

Zdaniem Arystotelesa misją historyka jest opowiedzieć o wydarzeniach, które rzeczywiście miały miejsce, poetę natomiast interesuje to, co możliwe. Obie dziedziny mają szansę zbiec się, kiedy nauka o dziejach zostanie zrozumiana jako „metafizyka historii”, nadająca jej – według Derridy – sens, który wypływa ze zdolności tworzenia przez nią i rozwoju ciągów linearnych implikujących zagadnienia związane z życiem bohaterów literackich¹²⁰.

Sztuki Ireneusza Iredyńskiego odbijają rzeczywistość. Nie stanowią one jednak wyłącznie zapisu faktograficznego, wypełniają je raczej treści symboliczne i psychologiczne. Zatem celem historycznego usytuowania fabuły tych utworów jest wytworzenie aluzji czytelnych dla interpretatora, który przyjmie dodatkowy horyzont recepcji, jakim jest odczytanie dzieła w związku z biografią jego autora. Mechanizm powstawania utworów Iredyńskiego wydaje się być zawsze ten sam – wydarzenia, które obserwuje, mocą wyobraźni obrastają tekstem i stają się kanwą jego opowieści. Literat ten bazuje na iluzjonizmie, tworzy projekcje, które uaktualniają się w wyniku oczekiwania ich przez czytelnika sięgającego po tekst. Bazując się na myśli Leibniza, Anna Martuszevska wnioskuje:

iluzja i deziluzja stają się podstawą tworzenia wewnątrz świata przedstawionego światów możliwych na nich opartych¹²¹.

Z kolei Augustin Thierry twierdził, że:

historyczne postacie, a nawet historyczne epoki powinny pojawiać się w narracji jakby na scenie. Powinny pojawiać się, by tak rzec, w swej pełni życiowej¹²².

¹²⁰ Zob. J. H. Miller, *Narracja i historia*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 17.

¹²¹ A. Martuszevska, *Niektóre problemy fikcji literackiej. Kłamstwa i złudzenia w kontekście teorii światów możliwych*, w: *Kłamstwo w literaturze*, red. Z. Wójcicka i P. Urbański, Kielce 1996, s. 225.

¹²² A. Thierry, *Considerations sur l’histoire de France*, Paryż 1840, s. 56-57. Cyt. za H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” XCVII, 2006, z. 3, s. 11.

Na deskach stworzonego w ten sposób teatru, zwanego także „światem możliwym”, odbywa się gra w udawanie, kształtuje się tekstowa rzeczywistość aktualna, w którą wpisują się wszystkie słowa i gesty, niczym rekwizyty ją reprezentujące.

Najbliższe poetyce Iredyńskiego i rozumieniu przez niego pojęć fikcji i prawdy zdają się być jednak ustalenia Lubomira Doležela. Badacz analizuje specyfikę tych pojęć wykorzystując kategorię *mimesis*, a także wprowadza pojęcie modelu światów możliwych (*possible-worlds model frame*), opartego na koncepcji niewyczerpanych możliwości semantyki. W swoich badaniach

heterogenicznego charakteru świata fikcji (...), konstruktu będącego wynikiem kulturowej, kreacyjnej aktywności mieszczącej się w danym systemie semiotycznym (...) ¹²³,

dochodzi do konkluzji:

Zestaw światów fikcyjnych jest maksymalnie zróżnicowany i nie zna ograniczeń. Możliwe jest szersze niż rzeczywiste ¹²⁴.

Taką rzeczywistość widzi czytelnik przenosząc się do niej wyobraźnią, ale jednocześnie przecież nie zatracając świadomości świata, w którym istnieje realnie. W takich amalgamatkach różnorodnych elementów zawarta zostaje nierzadko historia rozumiana jako zapis relacji o ludziach z krwi i kości oraz wydarzeniach rozgrywających się w ramach określonej granicy spacji i czasu. *Historia rerum gestarum* jako dziedzina badająca rzeczywistość stawia sobie cele poznawcze, co z kolei odróżnia ją od literatury zainteresowanej osiąganiem celów estetycznych. Henryk Markiewicz w rozprawie *Historia a literatura* stwierdza ponadto, iż obok dydaktycznej roli nauka o dziejach wypełnia również postulat „zdatności do wywoływania wrażeń wytwórczych”, czyli inaczej mówiąc „przysługuje jej obrazowość pośrednia” ¹²⁵.

Warunkiem koniecznym do stworzenia złudzenia realności w dziele literackim jest zaistnienie jego metatekstowości. W przypadku sztuk Iredyńskiego można mówić o metateatralności, przede wszystkim w odniesieniu do kwestii kondycji bohaterów, którzy są jedynie aktorami. Świadomi odgrywanych przez siebie ról tracą poczucie stabilizacji

¹²³ L. Doležel, *Extensional and Intentional Narrative Worlds*, „Poetics” 1979, nr 8. Cyt. za: A. Łebkowska, *Możliwe światy a teoria literatury*, w: tejże, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998, s. 68.

¹²⁴ Tenże, „*Heterocosmica*”..., s. 231. Cyt. za A. Kruszyńska, *Teoria światów możliwych w badaniach literackich*. Źródło: <http://www.tolkien.com.pl/hobbiekanorka/artykuly/mozl.html> [dostęp: 5.07.2012]

¹²⁵ H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” XCVII, 2006, z. 3, s. 10.

w otaczającym ich świecie oraz zdają sobie sprawę z nieadekwatności języka do opisu rzeczywistości, którą zamieszkują.

Podobne odczucia wywołuje lektura dramatów Becketta czy Havla, a w szczególności – bodaj najsłynniejszych – *Czekając na Godota* oraz *Largo desolato*. Jak się okazuje, cała trójka dramatopisarzy w podobny sposób ujmuje pojęcia metafizyki i historii.

Natomiast najlepszym przykładem słuchowiska Iredyńskiego mającego charakter „teatru w teatrze” są *Jaselka moderne* (1962 r.) – sztuka o tworzeniu sztuki, przedstawiająca dwa wymiary rzeczywistości: czas próby do spektaklu o uwspółcześnionej tematyce bożonarodzeniowej oraz świat zza kulis, dopełniający go i opowiadający o nim niczym didaskalia. Komendant obozu, ujawniając swoje autorstwo prezentowanych właśnie jasełek, powiada:

- Napisałem szopkę. Zmodernizowałem ją zakładając, że mętne aluzje do współczesności sprawią zawsze wrażenie dodatnie, a poza tym jako funkcjonariusz musiałbym być bardzo naiwny, bardzo dziewiętnastowieczny i w jakiś sposób podobny do naszego, przed chwilą zmarłego, przyjaciela, gdybym chciał dać całościowy obraz. Zadowolilem się więc kilkoma obrazkami rodzajowymi, żeby zamarkować całą epikę tyranii. Epikę i metafizykę. Żaden ustrój nie ma bardziej rozwiniętej metafizyki niż tyrania. (...). Czekałem na dzień, (...) w którym mógłbym się zmienić w Boga. Taki dzień nadszedł. Ten dzień to funkcja wielu wypadkowych. (...) Napisałem jakby tytuły gazetowe, zbitki słów wypowiedzianych codziennie, proste zdania opisowe, wielki bełkot, bełkot mający mnie utwierdzić o powszechności mojej roli Boga, o jej uniwersalizmie. Teraz przejdziemy do części ostatniej, części, którą nazwałem liryczną: Maria, Józef i dziecko w ucieczce do Egiptu¹²⁶.

Aktor grający Heroda konstatuje:

- To się panu nie mogło udać.
- Wiem, a może przez cały czas wiedziałem (...) ¹²⁷.

Zbitki słów i slogany zasłyszane każdego dnia, wplecione w dobrze znany, bezpieczny i familiarny nastrój szopki, tworzą wizję, która staje się substytutem dla propagandowej rzeczywistości. Jest ona zatem odpowiedzią na konkretne zapotrzebowanie, którego Komendant zdaje się być najbardziej świadomy. „Całościowy obraz” miał dać „wrażenie dodatnie” tyrana aspirującego do roli Boga.

Złudzenia stracił także Eric Kiesswetter, bohater *Głosów umarłych*¹²⁸, któremu towarzyszyło pragnienie określenia się w momencie, kiedy do władzy doszedł Hitler. Erica

¹²⁶ I. Iredyński, *Jaselka moderne*, słuchowisko w adaptacji i reżyserii Henryka Rozena, Teatr Polskiego Radia 20.12.2009.

¹²⁷ Tamże.

pasjonuje historia Prus, o przeszłości których pisze felietony. Kilkakrotnie w tekście pojawia się ta informacja, jednak przywoływana jest nieco lakonicznie. To sygnalizowanie ambitnych zainteresowań bohatera świadczy o jego przywiązaniu do dziejów i tradycji swojego kraju, któremu towarzyszy pasja poznania nazistowskich podwalin. Kiesswetter to także utalentowany niemiecki dziennikarz:

wierzący w nieomyślność własnych wyborów i słuszność historii (...) niezdolny do sprzeciwu, wewnętrznie niedojrzały i potrzebujący autorytetu, podatny na hasła (...), powoli jest wciągany przez mechanizm terroru (...), by na koniec stać się współwinnym i współoskarżonym za zbrodnię ludobójstwa¹²⁹.

Inteligent postawiony w sytuacji wyboru ponosi klęskę. Sława Bardijewska śledząc okoliczności tragedii bohatera tego dramatu stwierdziła, że jest to „klęska człowieka, który chciał uczestniczyć w historii”¹³⁰. Bohater jako „as żurnalistyki narodowej”¹³¹ pozwolił się wykorzystać przez reżim. Kolejne stadia jego przemiany determinowała polityka, która doprowadziła do deformacji więzi między jednostką a społeczeństwem, „wynaturzenia mechanizmu władzy, (...) do demagogii i manipulacji”¹³². Był to dla niego trudny okres, ponieważ sytuacja, w jakiej się znalazł, wymagała samookreślenia. Podjęta przez Erica decyzja degraduje go jako człowieka. Stał się zatwardziałym w swych racjach nacjonalistą.

Głosy umarłych prezentują w kilku odsłonach wydarzenia historyczne, jakie zaważyły na losie jednostkowym ludzi żyjących w latach wojny i tuż po jej zakończeniu, pamiętających postanowienia Trybunału Norymberskiego (listopad 1945 – październik 1946), który osądził nazistów. Dla świadomego tych faktów historycznych Kiesswettera ważna była przede wszystkim możliwość samookreślenia dzięki oddaniu się – mającemu bądź co bądź pobudki patriotyczne – idei faszystowskiej. Jak pisze Bardijewska:

[Faszyzm – E. Ch.] wyrastał ze sprzeczności ówczesnej Europy i budował się na sprzecznościach – kryzysowa sytuacja usprawiedliwiała radykalność posunięć i rozgrzeszała amoralizm polityczny¹³³.

Właśnie rozgrzeszenia szukał Eric, który był świadomy tego, że prowadzona przez państwo polityka nie uleczy jego nadszarpniętego poczucia godności. Jako inteligentny człowiek ma świadomość zagrożeń niesionych przez hitleryzm. Nie jest jednak w stanie wyzwolić się od poczucia obowiązku manifestowania ojczyźnianego fanatyzmu.

¹²⁸ I. Iredyński, *Głosy umarłych*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984 nr 4.

¹²⁹ S. Bardijewska, „*Głosy umarłych*” Ireneusza Iredyńskiego, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1985 nr 4, s. 51.

¹³⁰ Tamże, s. 53.

¹³¹ I. Iredyński, *Głosy umarłych*..., s. 33.

¹³² Zob. S. Bardijewska, „*Głosy umarłych*”..., s. 50.

¹³³ Tamże, s. 52.

Kondycja psychiczna bohatera dramatu Iredyńskiego przypomina o innej postaci, a mianowicie o Willim Sonnenbruchu. Młody i wykształcony bohater *Niemców* Kruczkowskiego (wyd. 1949 r.) pełni funkcję oficera SS w Norwegii. Untersturmführer Sonnenbruch – to pedant i służbista. W rozmowie z matką aresztowanego Christiana ~~Önsa~~ podkreśla:

Bardzo żałuję, my w tych sprawach jesteśmy skrupulatni aż do pedanterii. To poniekąd nasza cecha narodowa¹³⁴,

a w innym fragmencie tej konwersacji zaznacza: „Jestem Niemcem, zapomina pani”¹³⁵. Sonnenbruch to cynik i człowiek bezwzględny:

Marika: (...) zabawne, że temu chłopcu akurat dzisiaj udało się zwiać!

Willi: Przykro mi, ale muszę cię rozczarować.

Marika: Jak to? Słyszałam przecie. Nie okłamałeś jej chyba?

Willi: Cóż znowu! Christian ~~Öns~~ naprawdę wymknął się nam z rąk. To znaczy – umarł dziś rano w swojej celi. Trochę za mocno przesłuchiowano go ubiegłej nocy.

Taak. Za kilka dni zawiadomi się rodzinę¹³⁶.

Nie można jednak określić Willego postacią jednowymiarową. O złożoności jego charakteru świadczyć mogą między innymi oparte na serdeczności relacje z matką, a także informacja o tym, iż kiedyś interesował się historią sztuki, którą nawet przez dwa lata studiował, co wspomina jako mało znaczący epizod¹³⁷.

Edward Balcerzan zwraca uwagę na fakt, iż: „w literaturze polskiej Niemiec – być może częściej niż reprezentant innej nacji – bywa znawcą sztuki”¹³⁸, jak właśnie bohater oraz jego siostra – głosząca jednak zupełnie inne wartości – Ruth. W *Przygodach człowieka książkowego* czytamy ponadto, że untersturmführer Sonnenbruch – podobnie jak profesor Spanner – zasługuje na miano „zdrajcy ideałów humanizmu”¹³⁹. Znany i ceniony niemiecki patolog, prowadzący eksperymenty medyczne w okresie II wojny światowej, dał się zapamiętać jako produkujący mydło z ludzkiego tłuszczu:

Profesor Spanner bardzo się starał, żeby ten zapach ustał. On pisał do chemicznych zakładów, żeby przysłali olejki. Ale zawsze czuć było, że to nie takie mydło.

- Owszem, mówiłem w domu... Z początku nawet jeden kolega widział: miałem dreszcz, że można się tym myć. W domu mama też się obrzydzała. Ale się dobrze

¹³⁴ L. Kruczkowski, *Niemcy*, w: tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1981, s. 17.

¹³⁵ Tamże, s. 20.

¹³⁶ Tamże, s. 23.

¹³⁷ Tamże, s. 17: „Byłem przez dwa lata studentem historii sztuki. Taak. Ale to nie ma znaczenia.”

¹³⁸ E. Balcerzan, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*, w: tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Gdańsk 2000, s. 27.

¹³⁹ Tamże.

mydliło, więc go używała do prania. Ja się przyzwyczaiłem, bo było dobre...Na jego chudej, wybladłej twarzy pojawia się wyrozumiały uśmiech.
- W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić - z niczego...¹⁴⁰

Z całą pewnością wpisuje się on w poczet postaci-zbrodniarzy, do których dołącza Eric – dziennikarz oskarżony o ludobójstwo.

Głosy umarłych są dramatem eksponującym naturalistyczne, wręcz drastyczne opisy, ale również przemawiającym językiem symbolu i paraboli, co pozwala na przeniesienie osnutej na historycznych wydarzeniach fabułę „(...) w wyższy wymiar, na poziom prawd uniwersalnych”¹⁴¹. Wiele w tym dramacie plastycznych opisów retrospektywnych i introspektywnych, pozwalających na doprecyzowanie charakterystyki postaci występujących w dramacie, których osobowość i temperament podkreślają – często dosadne – dialogi. Sztuka zyskuje dzięki tym wszystkim technikom szerszy wymiar, została napisana z dużym zacięciem reżyserskim, na co wskazuje jej struktura porządkująca wydarzenia w ciągu sekwencyjnym, odzwierciedlającym perturbacje historyczne, jakich bohaterowie są uczestnikami.

W innym utworze Iredyńskiego prezentującym w podobny sposób prawidła zastanej rzeczywistości – w *Terrorystach* – dochodzi do obnażenia relacji międzyludzkich powstałych na kanwie kłamstwa i w oparciu o dualistyczny układ kata i ofiary. W takim świecie każde działanie zmierza do zwycięstwa przemocy, do utworzenia systemu eliminacji słabszego. W sytuacji, kiedy na placu boju toczy się walka dla samego okrucieństwa, bo przecież już nie dla wartości, które zostały zrelatywizowane i przez to zdegradowane jedynie do celów: ideologicznych i politycznych, rodzi się przemoc. W tej optyce jawią się bohaterowi *Terrorystów* Iredyńskiego ludzkie uczucia i gesty. Z perspektywy, z jakiej na nie spogląda, nie znaczą wiele. Nic dziwnego, skoro upolitycznieniu podlegają wszystkie dziedziny życia człowieka. W konsekwencji przemian społecznych i politycznych w miejscu akcji dramatu, czyli w Ameryce Środkowej, powstał niepowtarzalny ferment, w wyniku którego – czego wbrew zdrowemu rozsądkowi pragnęli przywódcy tej (pseudonimowanej, wszak aluzja do wydarzeń w Polsce jest dla odbiorcy czytelna) rzeczywistości – trzeba było „stworzyć” Nowego Człowieka. To on będzie wygłaszać propagandowe slogany i identyfikować się z nimi:

Minister: Co ma oznaczać ten Nowy Człowiek? Zidentyfikowanie jednostki z hasłami rewolucji. A to się nigdy nie udaje, nawet gdy w pierwszym

¹⁴⁰ Z. Nałkowska, *Profesor Spanner*, w: tejże, *Medaliony*, Poznań 1990, s. 11.

¹⁴¹ E. Balcerzan, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL...*, s. 53.

porewolucyjnym pokoleniu propaganda ma wspaniałe osiągnięcia, bo to by oznaczało skamienienie. A życie jest zaprzeczeniem skamienienia. (*pociąga whisky*) Niestety, przywódcy rewolucji często chcą zrealizować ten utopijny projekt. A im społeczeństwo jest bardziej odporne, tym drastyczniejsze stosują wobec niego środki. Dochodzi do tego, że przywódcy gniewają się na ten swój lud, ba, on im nawet przeszkadza...¹⁴²

Ważni zagniewani demonstrują często swoje niezadowolenie bardzo ekspresyjnie, dając tym samym upust nie tylko swojej frustracji, ale i uczuciu nadszarpniętego autorytetu. Okazuje się, że dobrym miejscem na zdetonowanie negatywnych emocji może być mównica przed licznym audytorium, zebranych na obradach XIII Plenum KC PZPR. Okoliczności te wykorzystał doskonale towarzysz Wiesław Gomułka, który

zaatakował Iredyńskiego ostro i po nazwisku, co było wyrokiem (...). Ten człowiek żyje tak, jak pisze – wrzeszczał, wymachując i waląc z wściekłością o mównicę jego debiutanckim *Dniem oszusta*¹⁴³.

Pamiętając o tym, że „stawanie się” dokonuje się zawsze wobec drugiego człowieka, można również powiedzieć, że Gomułka chcąc „stworzyć siebie” wodzem, potrzebował tych wszystkich zgromadzonych, by przed nimi zaistnieć. Wszak – jak twierdził Bachtin – naturalną cechą słowa jest to, że oczekuje ono na odpowiedź¹⁴⁴. A palila pierwszego sekretarza potrzeba pilna, bo wyrosła na gruncie kompleksów i niezaspokojonych ambicji. Joanna Siedlecka, autorka pracy poświęconej represjom, jakim zostali poddawani polscy twórcy w czasach komunizmu, zauważa bowiem, że autor *Człowieka epoki*

ściągnął na siebie gniew samego towarzysza Wiesława, ślusarza z zawodu, pełnego kompleksów wobec pisarzy, który – na przykładzie Iredyńskiego – chciał ukarać młodych zbuntowanych¹⁴⁵.

Natomiast w lipcu 1966 roku pisał o tym wydarzeniu Jerzy Giedroyc do Jerzego Stempowskiego tak:

(...) sprawa i skazanie Iredyńskiego były dziełem zwykłej prowokacji. Fakt jest oczywisty, choć powody są dla mnie jeszcze niejasne. Może szło o zaspokojenie purytanizmu Gomułki? Może Moczar w swej akcji chce grać na konserwatywnych uczuciach?¹⁴⁶

¹⁴² I. Iredyński, *Terroryści...*, s. 11.

¹⁴³ J. Siedlecka, *Zbaletowany – Ireneusz Iredyński w materiałach służby bezpieczeństwa*, w: tejże, *Oblawa...*, s. 379.

¹⁴⁴ Zob. M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura...*

¹⁴⁵ J. Siedlecka, *Oblawa...*, s. 379.

¹⁴⁶ J. Giedroyc, J. Stempowski, *Listy 1946-1969. Część druga*, Warszawa 1998, s. 376.

Wspomnianą przez Giedroyca akcją Moczara jest prawdopodobnie działanie zmierzające do zorganizowania czystek antysemitkich i antyinteligentkich, które miały miejsce w roku 1968.

Historia jako „figura tła” i amalgamat kryptograficznych odczytań

Wiwisekcja przeprowadzana przez bohaterów na sobie i innych wynika z pragnienia odszukania czegoś pewnego, stabilnego, co dałoby pewność, że jest coś poza złudzeniami, którymi karmią społeczeństwo ludzie władzy. Ostatecznie Iredyńskiemu udaje się odnaleźć to, co w człowieku niezmiennie: biologię, która nie podlega historii¹⁴⁷. Twierdził wręcz, że to historia zabija symbole – „one zdechły przez Historię”¹⁴⁸. Fatalizm historyczny został przedstawiony w jego twórczości bardzo sugestywnie. Pisarz rezygnuje w swoich utworach z dosłowności i zmierza ku uniwersalizacji poruszonych kwestii. Wszak widma, które rekonstruuja polityczną biografię bohatera *Głosów umarłych*, dają się przypominać o realnym zagrożeniu człowieka w świecie rządzonym przez terror i siłę. Stefan Chwin określił ten tekst mianem dramatu historycznego, dotyczącego problematyki „cywilizowania totalitaryzmu niemieckiego”¹⁴⁹.

Człowiek jest zatem uwikłany w swoją teraźniejszość, na którą rzutuje jego własna historia, z całym balastem doświadczeń wyznaczająca mu wektor ku przyszłości. Warto ponadto zauważyć, że

filozofia etapów rozwoju dziejowego, którą Iredyński dobrze znał z socjalistycznej autopsji, pojawiła się w *Głosach umarłych* w historyczno-niemieckiej scenografii, możliwej do strawienia przez cenzurę, ale zachowywała przecież swój złowieszczy charakter¹⁵⁰.

Bohaterem dramatu uczestniczącym w dziejach jest inteligent. Analogicznie: życiorys innej postaci – Piotra M. z utworu pod wdzięcznym do interpretacji tytułem, sugerującym zagadnienia dotyczące problematyki związanej z kondycją człowieka, bo *Ółtarz wzniesiony sobie* – opowiedziany ustami fantomów jego choroby przytłoczył go na tyle, że nie był on w stanie – zresztą podobnie jak Eric – na takich podwalinach przeszłości projektować swojej przyszłości, czy też „trajektorii rozwoju swojej tożsamości” ku dalszemu egzystowaniu. W rozprawie Giddensa czytamy:

¹⁴⁷ Zob. A. Zieniewicz, *Iredyński: mała Apokalipsa z figurami...*

¹⁴⁸ Zob. I. Iredyński, *Muzyka konkretna*, Kraków 1971.

¹⁴⁹ S. Chwin, *Literatura i zdrada...*, s. 257.

¹⁵⁰ Tamże, s. 261.

Jednostka przystosowuje swoją przeszłość, analizując ją ze względu na to, czego spodziewa się po refleksyjnie zorganizowanej przyszłości. Trajektoria tożsamości jest spójna i wynika z poznawczej świadomości różnych faz przebiegu życia. To właśnie przebieg życia, a nie wydarzenia w świecie zewnętrznym staje się dominującą „figurą tła” w sensie *Gestalt*. Nie jest całkiem tak, że wszystkie wydarzenia zewnętrzne czy instytucje to „nieokreśloność”, na tle której wyraźnie wyróżnia się jedynie przebieg życia. Ale wydarzenia te zaznaczają się tylko o tyle, o ile przyczyniają się do samorozwoju, stawiają przeszkody, które trzeba pokonywać, albo są źródłem wątpliwości, którym trzeba stawić czoło¹⁵¹.

Właśnie w taki sposób obciążenie przeszłością spowodowało decyzję o samobójczej śmierci Piotra M. Demony, a raczej wytwory wyobraźni bohatera, będące symptomami jego obłądu, dokonują szeregu retrospekcji. Przywołują krwawo stłumione poznańskie powstanie robotnicze z 1956 roku oraz wyjście na wolność więźniów politycznych. Zjawy przypominają również:

w gazetach i radiach piętnowano sklepy za żółtymi firankami (...), zniszczenie nauki, spauperyzowanie ludności, brak swobód demokratycznych, sfingowane procesy polityczne (...)¹⁵².

Z tymi ostatnimi wiąże się życiorys ojca Piotra M., z którym musi się on zmierzyć w dosyć bolesny sposób:

- Twój ojciec dostał dożywocie. Jest ludzkim łachmanem, załamał się w śledztwie, sypał swoich kolegów bandytów.
- On walczył o Polskę. Niech go pan nie nazywa bandytą.
- O inną Polskę ...i bandyckimi metodami.
- Kim pan jest?
- Dobrym znajomym twojego ojca. I kochankiem twojej matki... A także twoim opiekunem.
- Mój ojciec nikogo nie sypnął!
- (...)
- Twój ojciec przyznał się do wszystkiego i wszystkich zasypał. Dlatego dostał dożywocie, a nie karę śmierci.
- Stalin umarł i ojciec wyjdzie.
- To nie Stalin go skazał, tylko Historia, a od jej wyroków nie ma odwołania.
- Historia? Co to znaczy?
- Piekielny mechanizm ... (*śmiejąc się*) Albo ... zasłona dymna...
- Z czego się pan śmieje?
- Z siebie, chłopcze...¹⁵³

¹⁵¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 106.

¹⁵² I. Iredyński, *Altarz wzniesiony sobie*, „Dialog” 1981, nr 6, s. 13.

¹⁵³ Tamże, s. 9

Bohaterowi jest tym trudniej zmierzyć się z tymi okolicznościami dotyczącymi skazania jego ojca, że poznaje on je za pośrednictwem jego kolegi – człowieka cynicznego, który ponadto bez skrupułów informuje Piotra o swoim romansie z matką chłopca. Ironista mówi mu także, że pełni rolę jego opiekuna. Określenie to pozwala w tym kontekście na inne jego rozumienie. Mężczyzna nie tyle opiekował się rodziną chłopca, co ją inwigilował. Kończy on rozmowę z chłopcem autoironicznym śmiechem, wieńczącym próbę zdefiniowania pojęcia historii jako „piekielny mechanizm” i „zasłonę dymną”. Reakcja ta wprowadza zagadnienia fatalizmu i finalizmu. Ironista rozumie naukę o dziejach jako bieg wydarzeń, na które człowiek nie ma wpływu, w związku z czym jest jej bezgranicznie podporządkowany i oczekuje ich efektu – nieuniknionej zagłady. I w tym przypadku było podobnie. Nieco później jednak więzień dowiedziawszy się o zdradzie żony oraz przytłoczony nieuleczalną chorobą, która trawiła go od czasu pobytu w więzieniu, popełnił samobójstwo. Choć, jak twierdzi jeden z bohaterów – urzędnik Bikor, który zaproponował Piotrowi pracę cenzora – „zmogła go epoka, a właściwie źli ludzie”¹⁵⁴. Bohater jako młodzieniec nie brał czynnego udziału w wiecach, poświęcił się raczej studiowaniu. Za to później pracował jako propagandzista, a w 1968 roku ujawniły się jego zapędy antysemickie, będące – jego zdaniem – chwilową makiaweliczną koniecznością służącą dobru kraju. Okoliczności tej antyżydowskiej działalności jawiły się tym bardziej tragiczne, ponieważ w owym czasie był mężem Żydówki. Te wszystkie wyboje na drodze do metamorfozy bohatera poskutkowały jego chorobą psychiczną, a ostatecznie samobójstwem.

Dialog z sobą dawnym jest kluczowym momentem w teraźniejszości, bo pozwala on na pogłębienie samoświadomości. Samoobserwacja oparta na retrospekcji to bagaż, z jakim wkracza się w „teraz” i kreśli wektor ku „sobie przyszłemu”. Piotrowi nie udało się stawić czoła trudnościom, jakich doświadczył. W szeroko pojętej kulturze jednostka ta odczuwa brak łączności między *perfectum a futurum*, co powoduje wytworzenie się próżni, w jakiej nie znajduje punktów odniesienia. Iredyński w swojej sztuce dotknął problemu celowości stawiania sobie rudymenarnych pytań o sens walki o własną tożsamość w rzeczywistości, która nie motywuje do optymistycznej refleksji.

Omawiane wyżej sztuki Iredyńskiego można usytuować w nurcie literatury rozrachunkowej. Pisarz przedstawił zarówno w *Głosach...* jak i *Ołtarzu...* inteligenta trawionego przez dylematy. Można o nich powiedzieć, cytując słowa Heleny Zaworskiej, która analizując konwencję prozy prezentującej „rozrachunki inteligentów”, stwierdziła, iż przedstawiony w niej bohater:

¹⁵⁴ Tamże, s. 16.

dostarczał literaturze etycznych i filozoficznych „poglębień”, materiału do skomplikowanej, często fantastycznej psychologii”¹⁵⁵.

W przypadku *Ołtarza wzniesionego sobie* tak właśnie było. To przecież opowieść o tym, co jest wynikiem przemyśleń bohatera na temat miejsca jednostki w społeczeństwie, które steruje jej działaniami. Nie jest on zatem bynajmniej „specem od prawidłowości w formułowaniu poglądów na rzeczywistość”¹⁵⁶, jak bohaterów prozy nurtu inteligenckiego określał Kazimierz Wyka¹⁵⁷. Ocena świata, w jakim przyszło mu żyć, dokonuje się przez pryzmat jednostkowy i w związku z jego doświadczeniami i przeżyciami. Człowiek nie uzurpuje sobie bezdyskusyjnego prawa do ferowania wyroków, ponieważ jednoznaczny sąd nad wartościami świata, w jakim żyje, nie jest możliwy. Kryzys społeczny i światopoglądowy skłania go do przewartościowania swojego życia w kontekście wydarzeń historycznych, warunkujących losy indywidualne, będących – używając określenia wspomnianego wyżej Giddensa – „figurą tła”. Z podobnego przekonania powstały właśnie książki wydane po drugiej wojnie światowej, które dotyczyły kwestii rozrachunków inteligenta z rzeczywistością. Pisarską intencją we wszystkich tych utworach było zanegowanie autentyczności zachowań głównego bohatera przez ograniczające go realia:

Omawiane tu książki nie są już wyłącznie utworami pisanymi o nich samych, krytykującymi tylko świat, w znacznej mierze wymierzone są one przeciwko nim samym i krytykują również ich samych¹⁵⁸.

Cytowane słowa autorki artykułu zatytułowanego *Po upadku mitów inteligenckich* można z powodzeniem odnieść do postawy Piotra M. za jego konformizm i brak autentyczności oraz całkowite poddanie się reżimowi. Bohater powiesił się, bo zwątpił, zrozumiał, że zdradził wszystko, w co wierzył.

Pod tym względem *Ołtarz wzniesiony sobie* (wydany w 1981 roku) stanowi paralełę do innej sztuki Iredyńskiego – *Żegnaj, Judaszu* (1966). W obu utworach osią dramatu jest motyw zdrady. Nawiązanie do przypowieści biblijnej o Iskariocie wiąże się ponadto w dość oczywisty sposób z historią Polski. Magdalena Zowczak, antropolog kultury, stwierdza:

W Polsce powrót Judasza wpisał się dodatkowo w sprzyjające okoliczności polityczne: w zajadłe spory i dramaty postkomunistycznej lustracji,

¹⁵⁵ H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligenckich...*, s. 88.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Zob. K. Wyka, *Rozrachunki inteligenckie*, w: tegoż, *Pogranicza powieści*, Warszawa 1974.

¹⁵⁸ H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligenckich...*, s. 88.

rozgrywające się w przestrzeni mediów, a szczególnie w kontekst doniesień o współpracy niektórych księży katolickich z tajnymi służbami. (...) Głosy krytyczne wobec „rehabilitacji” Judasza były zróżnicowane, od ataków na manichejskie przesłanie jego „promocji” (...) po analogie historyczne między okupowaną przez Rzymian Palestyną a PRL-em¹⁵⁹.

Celem Iredyńskiego nie była z pewnością propozycja nowej wersji znanej wszystkim opowieści o nowotestamentowym zdrajcy, ale przecież „jego motywy pozostawały w związku z politycznym i kulturalnym zwrotem w Polsce po drugiej wojnie światowej”¹⁶⁰. W tym kontekście oraz w związku z przesłankami manichejskimi, obecnymi między innymi w *Ołtarzu wzniesionym sobie*, odczytać można zasadność postępowania Piotra, który właśnie – o czym była mowa wyżej – tłumaczy swoje zaangażowanie w eksterminację Żydów koniecznością dziejową:

Kyle (Marta): Znalazłam na biurku projekt ulotki pisany przez ciebie...
Obrzydliwej, antysemitowskiej ulotki.

Piotr M.: Wy tłumaczę ci to... Nie powinnaś się tym zajmować.

Kyle: Jestem Żydówką.

Piotr M.: No i co z tego. To nic nie znaczy.

Kyle: „Żydzi wypijają wam krew gorzej niż wszy, tuczają się na niej”. Mam dalej cytować?

Piotr M.: Wiesz przecież, że ja tak nie myślę.

Kyle: To po co pisesz?

Piotr M.: To zupełnie coś innego... Walka polityczna... Żydzi stanowią sygnał wywoławczy.

Kyle: Ja nie jestem sygnałem wywoławczym.

Piotr M.: Nie bierz tego do siebie. Spójrz na to ogólniej. To są słowa. Nie możesz tych słów odczytywać jednowymiarowo. Dzisiaj słowa są podwójne, potrójne, poczwórne. (...) Niektórzy się ześwinili w czasie stalinizmu. Wiesz, ilu było w ube?

Kyle: Wiem. Ale należy rozliczać jednostki za to, co robiły lub robią, a nie za pochodzenie. (...)

Piotr M.: (śmiejąc się) Trzeba zachować ciągłość rewolucyjną. (...) Usiłuję ci wytłumaczyć... Przecież wiesz, że nie ja decyduję, że ja tylko uczestniczę w grze... To wszystko się potem naprawi... (...) Dzięki hecy z Żydami przy sterze staną inni ludzie. Zaczną się rządy bardziej racjonalne, skończy się dreptanie w miejscu¹⁶¹.

Historiozofia Piotra M. nie czyniła go wyalienowanym wśród innych obserwatorów współczesnej mu rzeczywistości. Jego koncepcję konieczności dziejowej można by określić

¹⁵⁹ M. Zowczak, „Rehabilitacja” Judasza. O apokryfach w kulturze popularnej, „Warszawskie Studia Teologiczne” XX/2/2007, s. 350.

¹⁶⁰ D. Scholze, „Judasza” Iredyńskiego, „Miesięcznik Literacki” 1990 nr 2-3, s. 72.

¹⁶¹ I. Iredyński, *Ołtarz wzniesiony sobie...*, s. 23.

mianem manichejskiej. Próbuje ją zdefiniować również Magdalena Zowczak, powołując się na wypowiedź Jerzego Bukowskiego:

Argument o przyrodzonej konieczności istnienia zła, by na jego tle lepiej mogło się realizować dobro, jest bardzo chętnie podchwytywany przez ludzi, którzy z upodobaniem czyniąc to pierwsze pragną się jednocześnie usprawiedliwić i wykazać, że odgrywają bardzo ważną i potrzebną rolę w dziejach¹⁶².

Bohaterowie rozwiedli się w 1968 roku. Nie spotkali się później. Marta otrzymała informację o nim od wspólnego znajomego. Dowiedziała się, iż: „po tej głośniejszej historii z połowy lat siedemdziesiątych, Piotr przebywał przez pięć lat w szpitalu psychiatrycznym”¹⁶³. Niewątpliwie bohater boleśnie przeżył drugą połowę „dekady gierkowskiej”, naznaczonej – wbrew przewidywaniom – kryzysem gospodarczym oraz w jego następstwie upadkiem systemu komunistycznego w Polsce. Dawny entuzjasta działań antysemitkich musiał skonfrontować swoje dotychczasowe stanowisko z rzeczywistością. Nie potrafił jednak tego zrobić, co spowodowało jego popadnięcie w obłęd. O biografii Piotra M., „typowej dla wielu Polaków”, ale „jednocześnie bardzo szczególnej w swoim tragizmie”, pisze w swojej rozprawie dotyczącej dramaturgii Iredyńskiego Zbigniew Jarzębowski tak:

Tutaj również jednostka ukazana jest poprzez pryzmat „zobowiązań” społecznych – one nie tylko kierują zachowaniami człowieka, ale też kształtują jego osobowość, wypełniają umysł, „pisząc” teraźniejszość modyfikując przeszłość, determinują wreszcie najbardziej zdawałoby się autonomiczną decyzję, jaką może podjąć człowiek – decyzję o samounicestwieniu¹⁶⁴.

W *Ołtarzu wzniesionym sobie* pisarz odniósł się zatem do zagadnienia uniwersalistycznego rozumienia nauki o dziejach. Poczucie finalizmu i fatalizmu dziejów – paradoksalnie – ułatwiły mu „autonomiczną decyzję” o samobójstwie.

Fragment mikrohistorii¹⁶⁵ skuszonego ideologią komunistyczną Piotra M. dokumentuje jego metamorfozę spowodowaną „zobowiązaniami” społecznymi, a ponadto pozwala odczytać ten utwór jako sztukę rozrachunkową. Wszak, jak powiada Jarzębowski:

przywołana rzeczywistość historyczna, w której osadzony zostaje bohater, stanowi tylko fabularne egzemplum dla zaprezentowania spraw ogólnych, (...)”¹⁶⁶,

¹⁶² J. Bukowski, *Judasz i Judaszki*, „Gazeta. Wolni i solidarni”. Dziennik Polonii w Kanadzie 11 IV 2006, cyt. za M. Zowczak, „Rehabilitacja” *Judasza...*, s. 350.

¹⁶³ I. Iredyński, *Ołtarz wzniesiony sobie...*, s. 22.

¹⁶⁴ Z. Jarzębowski, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002, s. 145.

¹⁶⁵ Mikrohistoria jest historią bliską człowiekowi i jego zachowaniom, pokazuje go w codziennym działaniu, a przy tym zacierza różnice między zdarzeniami dotąd uważanymi za „ważne” a pozostałymi, osobami „historycznymi” i „niehistorycznymi”. J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, s. 135.

¹⁶⁶ Z. Jarzębowski, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego...*, s. 147.

dotyczących wielu Polaków żyjących w peerelowskiej rzeczywistości.

Bohaterowie przywołanych tu dzieł swoim życiem wpisali się w zestawienie, które powstało w efekcie badań historycznoliterackich Hanny Gosk. Badaczka skupiając się na opisie bohatera-inteligenta powojennej prozy polskiej stwierdza, iż cechowały go często ambiwalentne nastroje. Począwszy od efekciarskiej, a zatem „tromtadrackiej szlachetczyzny, honoru i brawury, romantyczny gest i pozytywistyczne społecznikostwo (...)”, poprzez „megalomanię i kabotynizm, czyn i gadulstwo, rząd dusz i oportunizm, wichrzycielstwo i »służbę państwu«, bunt przeciw władzy i lojalizm (...)”, a skończywszy na karierowiczostwie i bezinteresownym poświęceniu (...)” targa tymi postaciami wiele uczuć, co jest kolejnym przykładem prób ich intelektualnego i emocjonalnego przeżywania kolejnych zdarzeń. Prezentują oni zatem postawy ludzi boleśnie doświadczonych przez historię. Iredyński chciał – zdaje się – przedstawić ją – jak starałam się udowodnić – jako pewnego rodzaju wynik prób racjonalnego i egzystencjalnego doświadczenia. Jest to jednak także i somatyczne doznanie, ponieważ przeżycie dziejów ma nierzadko związek z chorobą duszy człowieka, a zatem i umęczonym przez nią jego ciałem. Podobny wniosek pojawia się w rozdziale pierwszym książki Hanny Gosk, zatytułowanej *Zamiast końca historii*, gdzie autorka, w kontekście rozpatrywania prozy Mirona Białoszewskiego, stwierdza:

Wydaje się, że dla dwudziestowiecznego doświadczania historii przez jednostkę istotny okazał się egzystencjalny, a nie tylko intelektualny charakter tego kontaktu [somatycznego, fizjologicznego, sensualnego – przyp. E. Ch.]¹⁶⁷.

Dlatego też poraniony bohater-inteligent Iredyńskiego będzie próbował buntować się wobec świata, co odczytuje jako konieczność, ale nierzadko również jako swoje powołanie.

O szukaniu siebie, głosach i oczekiwaniu Godota

Tematy poruszane przez Iredyńskiego przekraczały polskie uwarunkowania i stawały się diagnozą życia w totalitarnej Europie Środkowej. Przesłanie – znaczone determinantami: chronologiczną i tożsamościową – podobne do omawianych wyżej sztuk niesie dramat autorstwa pisarza, który – mimo innej narodowości, bo czeskiej – dzieli poniekąd biografię z Iredyńskim. Mowa tu o dramaturgii polityka i dramatopisarza,

¹⁶⁷ H. Gosk, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005, s. 32.

Václava Havla (ur. 1936, zm. 2011), będącego niemal rówieśnikiem autora *Głosów...* (ur. 1939 r.). Oba życiorysy splatają się również w kwestiach wielokrotnych aresztowań obu przez komunistyczne służby bezpieczeństwa i pobyków w więzieniach. Havel, znany szerszemu gronu jako polityk, zadebiutował w 1955 roku w roli krytyka teatralnego w czasopiśmie „Kveten”. W tym samym czasie Iredyński opublikował w dodatku do „Dziennika Polskiego” swój pierwszy wiersz zatytułowany *Podhale zimą*¹⁶⁸. Tym, co niewątpliwie łączy obu pisarzy na płaszczyźnie literatury, jest przede wszystkim zainteresowanie zagadnieniami dotyczącymi tożsamości i egzystencji człowieka uwikłanego w historię. Ramy chronologiczne, w jakich mieści się obszar ich zainteresowań, to sprawy polityczne i społeczne związane z socjalistyczną rzeczywistością – polską i czeską. Ponadto utwory obu wpisują się w poetykę dramatu absurdu oraz nawiązują do rozwiązań gatunkowych twórczości Samuela Becketta ze względu na przeprowadzoną w nich krytykę egzystencji oraz koncepcję człowieka – inteligenta – osadzonego w dziejach na zasadzie heideggerowskiego bycia-w-czasie¹⁶⁹. Należy nadmienić przy tej okazji, że za najwybitniejszego przedstawiciela wschodniej jego odmiany uznaje się Sławomira Mrożka. Badaczka dramaturgii autora *Tanga*, Barbara Gutkowska, zwraca uwagę na specyfikę tych poetyk:

Mimo że z teatrem zachodnim łączyła go problematyka rozważań nad istotą ludzkiej kondycji i dążeniem człowieka do wolności i samospelnienia, był przede wszystkim formą dystansującą się humorem i śmiechem od absurdalnej, choć konkretnej rzeczywistości państwa totalitarnego. (...) W teatrze tym nie egzystencja ludzka w swej istocie jest absurdalna, lecz człowiek jest sprawcą absurdu, a język służy do manipulacji ludźmi. Mrozek – w odróżnieniu do Ionesco czy Becketta – nigdy nie podważył roli języka jako narzędzia nazywania i poznawania świata. Jego konwencjonalizacja jest natomiast znakiem kryzysu indywidualnej tożsamości poszczególnych bohaterów, którzy frazesem, kliszą językową chcą ukryć przed innymi lub samym sobą swoją nieautentyczność lub bezsilność, uchylić się od odpowiedzialności za własne czyny, zracjonalizować głupotę albo usprawiedliwić kłamstwo¹⁷⁰.

Dzięki koncepcji teatru realizowanej pod patronatem zarówno Mrożka, jak i Becketta obaj – Czech i Polak – dystansują się od środkowoeuropejskich warunków

¹⁶⁸ Za debiut prozatorski uważa się jego utwór *Ryba płynie za mordercą* (Kraków, 1959) wydany pod pseudonimem Umberto Pesco. W tym samym czasie wydano pierwszy tomik wierszy Iredyńskiego zatytułowany *Wszystko jest obok*.

¹⁶⁹ Na temat „projektowego charakteru rozumienia konstytuującego bycie-w-świecie” zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. i oprac. B. Baran, Warszawa 2005, szczególnie w rozdziale *Bycie-w jako takie*, gdzie czytamy: „Projekt jest egzystencjalnym ukonstytuowaniem bycia w przestrzeni faktycznej możliwości bycia. Jako rzucone, jestestwo jest rzucone w bycie w sposób projektowania”. Tamże, s. 186.

¹⁷⁰ B. Gutkowska, *Między satyrą a parabolą*, w: tejże, *O “Tangu” i “Emigrantach” Sławomira Mrożka*, Katowice 1998, s. 22.

politycznych, by zwrócić się ku zagadnieniom natury filozoficznej, zachowując jednak związek z konkretnymi doświadczeniami historyczno-politycznymi, co odróżnia ich dramaturgię od zachodnioeuropejskiego teatru absurdu. Odczytując *Głosy umarłych* i *Largo desolato*¹⁷¹ przez pryzmat Beckettowskiego rozumienia tragizmu ludzkiego losu z powodu jego podlegania czasowi, to, co przydarzyło się Piotrowi M. oraz Leopoldowi Kopřivie prowadzi do wniosku, iż istotą egzystencji ludzkiej jest jej tragizm, wynikający z tego, że rządzi nią chronos. Wszystko przemija, a człowiek przeżywa metamorfozę, stając się „szeregiem kolejnych postaci”. I nie idzie tu o zmiany fizyczne – one podążają własnym torem.

Motywytem przewodnim najsłynniejszego dramatu irlandzkiego twórcy – *Czekając na Godota* – jest przynależność człowieka do czasu. Dzieło to dotyka delikatnej materii związanej z próbami wyrwania się z ruchu natury. Owo zawieszenie stanowi właśnie tytułowe czekanie, zatem zatrzymanie się w miejscu. Jednostka ingerująca w bieg przyrody wstępuje na drogę kultury, staje się Człowiekiem Historycznym. Zupełnie jak Estragon i Vladimir – wizerunki takowego przedstawione w dramacie Becketta¹⁷². Znamienne, że również wybrzmiewa w tym utworze – podobnie jak w *Głosach umarłych*, *Ołtarzu wzniesionym sobie* oraz *Largo desolato* – pytanie o znaczenie zdolności mowy, wartość języka jako środka komunikacji. Ponadto istotnym zagadnieniem w rozważaniach o przemijaniu i uobecnianiu jest – jakże silnie zaznaczający się w dramacie Becketta – problem entelechii. Bohaterowie czekający na Godota słyszą również głosy:

ESTRAGON: Na razie jednak spróbujmy gadać ze sobą nie denerwując się, skoro już nie możemy być cicho.

VLADIMIR: Fakt, jesteśmy niewyczerpani

ESTRAGON: To po to, żeby nie myśleć.

VLADIMIR: Mamy wytłumaczenie.

ESTRAGON: Po to, żeby nie słyszeć.

VLADIMIR: Mamy swoje powody.

ESTRAGON: Tych wszystkich głosów, co zmarły.

VLADIMIR: Brzmiących jakby szum skrzydeł.

ESTRAGON: Liści.

VLADIMIR: Piasku.

ESTRAGON: Liści.

Cisza.

VLADIMIR: Wszystkie mówią naraz.

ESTRAGON: Każdy sobie.

Cisza.

VLADIMIR: Szepczą raczej.

¹⁷¹ V. Havel, *Largo desolato*, przeł. A. S. Jagodziński, Warszawa 1987.

¹⁷² Zob. S. Beckett, *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995.

ESTRAGON: Szeleszczą.
 VLADIMIR: Szemrzą.
 ESTRAGON: Szeleszczą.
 Cisza.
 VLADIMIR: Co one mówią?
 ESTRAGON: Opowiadają swe życie.
 VLADIMIR: Nie wystarcza im, że żyły.
 ESTRAGON: Muszą o tym mówić.
 VLADIMIR: Nie wystarcza im, że umarły.
 ESTRAGON: Nie wystarcza.
 Cisza.
 VLADIMIR: Jakby szum piór.
 ESTRAGON: Liści.
 VLADIMIR: Popiołu.
 ESTRAGON: Liści.
 Długa cisza.
 VLADIMIR: Powiedz coś!
 ESTRAGON: Próbuję.
 Długa cisza.
 VLADIMIR (z udręką): Powiedz cokolwiek!
 ESTRAGON: Co robimy?
 VLADIMIR: Czekamy na Godota?
 ESTRAGON: A, racja.
 Cisza¹⁷³.

Estragon i Vladimir nasłuchują głosów umarłych, które dają się uchwycić jako dźwięki elementów przyrody. To onomatopeiczne zestawienie szelestów i szumów kontrastuje z ludzką mową zjaw odwiedzających Piotra M., bohatera *Ołtarza wzniesionego sobie*. Jego ojciec, matka, jej kochanek, dziewczyny, które kiedyś kochał albo wykorzystał – wszyscy oni przybywają, by opowiedzieć o nim z własnej perspektywy. O nich samych czytelnik dowiadyuje się z didaskaliów:

Z fragmentów dekoracji wypelzają postacie w jednakowych szarych strojach, czymś w rodzaju piżam. Piotr M. ubrany współcześnie, dość kolorowo. Postacie powstają, zaczynają krążyć, niektóre siadają, kładą się¹⁷⁴.

Następnie przemawiają, powtarzając kilkakrotnie: „(...) nas tylko ma. (...) Jesteśmy całym jego światem”¹⁷⁵, uobecniając się w ten sposób, zajmując słowem przestrzeń. Obecność głosów koresponduje z refleksją dotyczącą relacji międzypodmiotowych, o których pisał Emmanuel Lévinas. Zdaniem tego filozofa „samotność jest źródłem i zasadą tragedii”¹⁷⁶. Piotr M. rozmawia z cieniami swojej przeszłości i właśnie dzięki temu doświadcza

¹⁷³ S. Beckett, *Czekając na Godota* ..., s. 46-47.

¹⁷⁴ I. Iredyński, *Ołtarz wzniesiony sobie* ..., s. 6.

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ M. Jędraszewski, *Wobec innego*..., s. 55.

„innego”, wobec którego się uobecnia. Hipostaza nie stanowi jednak dla niego rodzaju cudownie działającej terapii, dzięki której uzyskałby on nadzieję, a nawet niemal pewność, że kiedy „spotka się z innością” zakończy się tym samym jego udręka, czyli nastąpi „przerwanie tragedii samotności podmiotu”. Otrzymuje od nich natomiast coś, co ma dla niego olbrzymie znaczenie – głosy uczestniczą w wyreżyserowanej przez Piotra scenie samobójstwa (co *notabene* stanowi kolejny przykład teatralizacji życia, koncepcji „teatru w teatrze” w wydaniu Iredyńskiego). Jego unicestwienie odbywa się zatem wśród innych – jak powiada Marek Jędraszewski, objaśniający koncepcję Lévinasa –

w przypadku śmierci nie jesteśmy bowiem sami, jesteśmy razem, a raczej, wobec inności. Ów inny, którego istotą jest inność, nie ma takiego samego istnienia jak podmiot. Nie jest jakimś innym ja, które jak ja uczestniczy w powszechnym byciu. Należy raczej powiedzieć, że w naszym istnieniu dochodzi do pewnego pluralizmu: w śmierci byt alienuje się i wyzwala od bycia¹⁷⁷.

Wydaje się, iż właśnie z podobnego odczucia „pluralizmu istnienia” wypływa dylemat Leopolda Kopřivy. Między tymi postaciami występują jednak kontrasty. Bohater, inaczej niż Piotr M., zdecydował się na krok, ale nie jest w stanie ponieść jego konsekwencji. W *Largo desolato* Havla głosy powracają w wyobraźni człowieka owładniętego paranoicznym lękiem przed tajemniczymi postaciami, zwanymi „oni”, których nieustannie oczekuje. Należy zaznaczyć jednak, że zarówno ci pierwsi, jak i drudzy są żywymi ludźmi. Bohater spodziewa się „ich”, ponieważ napisał rozprawę filozoficzną niepoprawną politycznie. Przydzielono mu za to paragraf 511 – chuligaństwo intelektualne¹⁷⁸. Ton wypowiedzi przyjaciół i znajomych Leopolda Kopřivy jest roszczeniowy, a nawet czasem oskarżycielski:

ZUZANA – Zresztą nie wiem, nad czym ty się chcesz zastanawiać? Przecież w ten sposób pokazujesz im, że cię nadłamali... teraz tym mocniej będą na ciebie naciskać!

OLBRAM – A jak jesteś z Zuzaną?

LUCY – Znudziłam ci się i teraz chcesz się mnie jakoś sprytnie pozbyć!

OLDA – Coś im podpisałeś?

PIERWSZY WŁADEK – Pozwoliliśmy sobie tylko, panie doktorze, przedstawić panu nasze zdanie...

DRUGI WŁADEK – Jest to zdanie zwykłych ludzi...

PIERWSZY WŁADEK – Wielu zwykłych ludzi...

OLDA – Miałeś pietra?

LUCY – Znudziłam ci się i teraz chcesz się mnie jakoś sprytnie pozbyć!

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ V. Havel, *Largo desolato...*, s. 35.

ZUZANA – Jesteś mięczakiem!
 OLBRAM – Jest to zdanie zwykłych ludzi...
 OLDA – Coś im podpisałeś?
 LUCY – Znudziłam ci się i teraz chcesz się mnie jakoś sprytnie pozbyć!
 DRUGI WŁADEK – Jesteś mięczakiem!
 LUCY – Jest to zdanie zwykłych ludzi...
 ZUZANA – Miałeś pietra?
 LUCY – Znudziłam ci się i teraz chcesz się mnie jakoś sprytnie pozbyć!
 OLDA – Jesteś mięczakiem!
 ZUZANA – Jest to zdanie zwykłych ludzi...
 DRUGI WŁADEK – Coś im podpisałeś?
(Tempo wypowiedzi coraz bardziej rośnie. Leopold, który zdezorientowany odwracał się od jednej osoby do drugiej, nagle krzyczy)
 LEOPOLD – Dosyć!!¹⁷⁹

Powyższe wypowiedzi postaci zostały odtworzone w wyobraźni Leopolda bez zachowania jakiegokolwiek zasady je porządkującej, co skutkuje tym, iż przybierają formę chaotycznej zbitki słów i zwrotów, z której wyłaniają się słowa-wytrychy. Jeden bohater może przemówić głosem innego, na przykład Olda, Zuzana i Drugi Władek wypowiadają tę samą kwestię: „Jesteś mięczakiem!”, co sprawia, że ich głosy zostają odindywidualizowane. Cóż mogą znaczyć słowa w rzeczywistości, w której przestaje znaczyć człowiek? – zdaje się pytać autor dramatu.

Problematyką poruszaną w utworach wszystkich trzech wymienionych dramatopisarzy jest zatem również potrzeba wyrażenia siebie i uporczywie towarzysząca jej niewystarczalność języka. Zdolność mowy nie gwarantuje porozumienia, stwarza jednak złudzenie obcowania z innymi, wyrwania się z kokonu samotności. Omawiane dramaty Iredyńskiego i Havla oskarżają ustrój totalitarny o to, że zmusza on człowieka do zawieszenia głosu, do pseudonimowania rzeczywistości, tworzenia kryptocytatów, co nieuchronnie doprowadza do zrelatywizowania się wartości. Trzeba dodać, że również w tym kontekście słyhać echo wschodniego teatru absurdu i twórczości samego mistrza. To przecież Mrozek –

(...) dzięki znajomości schematów i mechanizmów socrealistycznego języka propagandowego, naideologizowanej nowomowy (...) ¹⁸⁰,

a także wrażliwości na stereotypizację języka – demaskuje w swoich dziełach człowieka i obnaża fałsz rzeczywistości, dokonując z nią jednocześnie rozrachunku.

¹⁷⁹ Tamże, s. 33-34.

¹⁸⁰ B. Gutkowska, *Między satyrą a parabolą...*, s. 18.

O tym, że problemy ważne dla autora *Głosów* są uniwersalne i ważne, świadczy ponadto fakt, iż znalazły one kontynuatorów. Inną postacią, na której odcisnęła swe piętno historia, jest narrator tekstu Antoniego Libery zatytułowanego – znamienne – *Godot i jego cień*¹⁸¹. Pozycja ta zdaje się istotna jako dopełnienie rozważań o antropologii w wydaniu Becketta, jego koncepcji człowieka w cykliczności dziejów. Bronisław Wildstein powiada:

Beckett dla narratora Libery wpisuje się w historię zarówno Polski, jak i, szerzej, gatunku ludzkiego¹⁸².

Dlaczego? Warto przyjrzeć się temu zagadnieniu bliżej. W *Godocie i jego cieniu* wypowiada się Polak żydowskiego pochodzenia, który próbuje dokonać bilansu swojego życia. Rozpoczyna swoją peregrynację w roku 1957:

(...) Rok '57, pamiętna upalna jesień. Od ponad dwunastu miesięcy od wiecu na Placu Defilad, gdzie padło wiele słów o wyrządzonym złu, o błędach i wypaczeniach i o tym, że takie rzeczy więcej się nie powtórzą, panuje w całym kraju dziwny, odświeżony nastrój. (...) Mniej czerwieni, sztandarów, transparentów, (...) nowe audycje radiowe. (...) W rozmowach, które słyszę, choć niewiele rozumiem, pojawiają się dziwne wyrażenia, takie jak: wraca nowe lub przykręcanie śruby albo – wypowiedane z prześmiewczą intonacją – *finita la commedia*, a zwłaszcza zagadkowe czekanie na Godota. To ostatnie wyraźnie wybija się nad inne, staje się lejtymotywnym, rytualnym zaklęciem, które brzmi głucho, złowieszczo, jakby czekanie na szafot, a w każdym razie posepnie, niemile intrygująco. Nie wytrzymuję i w końcu pytam o jego znaczenie. (...) Kim albo czym jest Godot? – To ktoś lub coś, czego nie ma. Kto miał przyjść, lecz nie przyszedł. Co miało się stać, lecz nie stało i pewnie się nigdy nie stanie¹⁸³.

To podsumowanie podróżyującego po świecie młodego intelektualisty staje się przyczynkiem do pesymistycznego myślenia:

Ile w tym winy jego samego, a na ile odpowiedzialność spoczywa na historii jego narodowej wspólnoty, która piętnem niespełnienia naznaczyła kolejne pokolenia? –

– pyta Wildstein i natychmiast odpowiada, że i tak nie ma to znaczenia, gdyż punkt ciężkości w tekście Libery został usytuowany gdzieś indziej. Obecność ducha Becketta pełni tu rolę szczególną, gdyż to właśnie sztukę tego dramaturga miał ów młodzieniec okazję zobaczyć, kiedy skończył zaledwie osiem lat:

¹⁸¹ A. Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009.

¹⁸² B. Wildstein, *Libera, czyli Beckett jako katharsis*, „Rzeczpospolita” 04.04.2009, wydanie internetowe: http://new-arch.rp.pl/artukul/855947_Libera_czyli_Beckett_jako_katharsis.html [dostęp: 03.07.2010]

¹⁸³ A. Libera, *Godot i jego cień*..., s. 14-15.

(...) w pierwszą rocznicę Października, który w Polakach obudził tak wielkie nadzieje, w momencie, gdy odsłoniły one swoją iluzoryczność: stłumiony został protest studentów przeciw zamknięciu „Po prostu”, trybuny przełomu, a oczekiwanie na uczłowieczenie socjalizmu okazało się „czekaniem na Godota”. To wówczas, stosując dziecinne intrygi, narrator Libery wraz z rodzicami trafia na przedstawienie najgłośniejszego dramatu Becketta w Teatrze Współczesnym. Ten spektakl odcisnie się w dziecku, a próby odkrycia jego sensu zaprzętać będą całe jego życie. (...) Następnym etapem splatającym wtajemniczenie w Becketta z odkrywaniem polskiej rzeczywistości jest dla narratora Libery rok 1968 i exodus żydowskich przyjaciół jego rodziców. To wówczas od pana Arnolda, który stanie się nieomal wszechmocnym opiekunem narratora, otrzyma on nie tylko numery „Dialogu”, zawierające teksty Becketta, ale i informację, jak uzyskać te, które ukryły się w miejscu najbardziej zdumiewającym, a jednocześnie najbardziej logicznym dla PRL-owskiego absurdu, czyli w głównej bibliotece ludowego Wojska Polskiego¹⁸⁴.

Atmosfera wspomnianych wyżej wydarzeń lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojawia się również w dramatach Iredyńskiego i Havla. Byli oni świadkami i uczestnikami czasu, kiedy w ich ojczyznach rządził komunistyczny absurd. Prowokowanym i inwigilowanym ludziom w każdej chwili groziło bycie aresztowanym pod pretekstem działania przeciwko władzy ludowej. Taka rzeczywistość odcisnęła swoje piętno na życiorysach obu twórców, stąd właśnie ich teksty dają odczytać się również przez klucz autobiograficzny. Tym, co niewątpliwie łączy te utwory, jest owo wypatrywanie Godota, oczekiwanie na uczłowieczenie socjalizmu. U obu dramatopisarzy przecież te same realia, ta sama historia i jej cykliczność, wplątały w swoje tryby jednostkę, która w poszukiwaniu siebie zatacza wciąż koła i powraca do punktu wyjścia nie odnajdując nic. Ten sam rodzaj nostalgii za czasem utraconym, prywatnym, czasem rudymenarnych wartości zawiera się w beckettowskim rozumieniu cykliczności dziejów. Stąd właśnie, obok *Largo desolato*, zarówno *Czekając na Godota*, jak i tekst Libery posłużyły za konteksty interpretacyjne naświetlające problematykę wypełniającą dramaty Ireneusza Iredyńskiego. Wszyscy oni przemawiają jednym głosem w kwestiach najistotniejszych dla człowieka, bo wynikających z faktu jego istnienia – dla siebie i dla innych. Dwie z nich – egzystencja i jej entelechia oraz potrzeba i konieczność kreacji – zdają się najważniejsze oraz w kontekście zagadnień, wokół których pisarstwo Iredyńskiego oscyluje, a mianowicie historii i polityki.

¹⁸⁴ tamże.

ROZDZIAŁ IV

Znamiona perwersji. Entelechia wynaturzenia

Na ustach wszystkich – Stefan Pękała i jego *Nogi*

(...) zresztą ze swędzenia pięty też można mieć trochę satysfakcji, wszystko zależy od podejścia, ujęcia intencji, panie, jeśli odcisk może boleć, to dlaczegożby nie miał i rozkoszy przysporzyć?¹⁸⁵

Stefan Pękała, bohater *Manipulacji*, jest dekadenccko nastawionym do świata artystą¹⁸⁶, który posiada – bliżej nieokreśloną – kryminalną przeszłość. Zostaje on przedstawiony w przededniu wyjazdu za granicę w związku ze zbliżającym się terminem jego wystawy. Obok krzyża wygolonego na głowie, będącego zapewne wyrazem niespokojnej duszy artysty, wyróżniał się on także wybrednym doborem galanterii, w jaką wystroił się na okoliczność wyjazdu, a mianowicie: frak, lakierki, wyszywana haftem damska bluzka, cylinder i zdobiona cekinami walizka. Taki oto jawi się czytelnikowi bohater, który z nonszalancją powtarza zapewnienie o obrzydzeniu, jakie żywi do języków obcych, dotąd nieprzyswojonych – wedle jego własnej teorii – z powodu wgłębienia w głowie, powstałego w wyniku upadku ze schodów. By wyrazić swoją lingwistyczną niemożność, mężczyzna używa niewyszukanego porównania:

Języki obce były dziwkami dostępnymi dla wszystkich, powiadałem sobie, oprócz mnie¹⁸⁷.

W momencie otrzymania przez Pękałę zaproszenia ze szwajcarskiej galerii sztuki, które oczywiście przyjął, rozpoczyna się nowy rozdział w jego życiorysie. Bohater widział celowość swojego wyjazdu w nieco szerszej perspektywie:

¹⁸⁵ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 28.

¹⁸⁶ „Wyjazd, zdawał mi się, zakończy okres zawieszenia, letniości raczej, gdy wszystko było nijakie, ciągnął się ten okres już dość długo, praca mi nie szła, popadałem w rutynę, najpierw złościło mnie to, a później powieląłem już samego siebie bez specjalnych wzdragań, (...), często popadałem w apatię (...)”. I. Iredyński, *Manipulacja*, w: tegoż, *Ciąg*, Kraków 1982, s. 360.

¹⁸⁷ Tamże, s. 361.

Spodziewałem się, że w Zurychu zarobię, nie zaproszono by mnie inaczej, galeria to nie fundusz stypendialny ani inny „Caritas”. Nie liczyłem na kokosy, znałem swoją wartość rynkową na Zachodzie, takim facetom jak ja płaci się po kilkaset dolarów za pracę, nie inwestując dużego szmalu w reklamę, młyny rynkowe miały dzisiaj dużo i prędko, potrzeba im wciąż nowego ziarna, może być z Ekwadoru, może być z Polski. Zaprosili mnie dlatego, że pewną markę już miałem (...) ¹⁸⁸.

Nowa przestrzeń zwiastuje dla niego nową jakość życia. Nieustannie konstruuje on swój własny „kosmos” oparty na relacjach intra – i interpersonalnych. Niekoniecznie jest to doniosłe moralnie doświadczenie, jednak pobyt za granicą niezaprzeczalnie wzbogaca artystę w kwestii dotyczącej jego – najogólniej rzecz biorąc – sposobu percypowania rzeczywistości, a nade wszystko jej entelechii. Niebawem okazuje się przecież, iż to, kogo spotyka na swojej drodze oraz czego jest świadkiem, odciska na nim piętno. Następujące po sobie kolejno wydarzenia, jakich jest uczestnikiem bądź obserwatorem, nieprzypadkowo zamyka kompozycja klamrowa powieści: w rozpoczynający ją monolog Stefana wkrada się dygresja o jego kryminalnej przeszłości, natomiast zakończenie jest niejako wybudzeniem się bohatera z transu hipnotycznego, w który został wprowadzony dzięki jego podatności na sugestie. Fiszki dotyczące jego życiorysu przedstawione są na zasadzie ciągu przyczynowo-skutkowego, a umiejscowienie się w nich Pękały wskazuje na doświadczanie przez niego na nowo dawnego procesu. Wykorzystując w tej sytuacji zdobycze psychologii zorientowanej na obserwacje wysnute z przebiegu życia, trzeba powiedzieć o dwóch aspektach powyżej przedstawionej sytuacji. Po pierwsze – jak podpowiada twórca tej teorii, Arnold Mindell – owo przywoływanie przez bohatera wydarzeń z jego życiorysu stanowi jednocześnie podążanie za pragnieniem ponownego ich doświadczenia, pełniejszego przeżycia i kreacji. Podobne empiria towarzyszą człowiekowi tuż przed śmiercią oraz w trakcie odprawiania praktyk okultystycznych. Po wtóre – istnieje możliwość kontrolowania energii „drugiego”, jawiące się w powieści jako oczywiste zagrożenie dla doświadczającego chwilowej peregrynacji mężczyzny w rzeczywistość spirytualną. Sterowanie energią skutkuje jej wyczerpaniem. Dlatego też zmanipulowany bohater stopniowo staje się narzędziem w rękach Andreasa – przedstawiciela enigmatycznego stowarzyszenia wydającego agitacyjne broszurki. Ich spotkanie ma charakter przypadkowy. Rozmowę w barze zainicjował tajemniczy mężczyzna, który zdobywa zaufanie Pękały znajomością języka polskiego. Stefana ujęła sposobność konwersacji w ojczystym, jedynym znanym mu języku. Znamienne, iż od pierwszego spotkania relacje tych dwóch przebiegają niejako w atmosferze *delirium*

¹⁸⁸ Tamże, s. 359.

tremens. Wszak u polskiego artysty występuje cały szereg symptomów związanych z tym stanem. Są to urojenia, ale również podniecenie, prowadzące do napadów leku i agresji:

Powiedział mi kiedyś, że w tej knajpcie wyglądałem na człowieka nie całkiem świadomego, przypuszczał, że jestem po dragach; rozmawiałem, ale Andreas miał wrażenie, iż sens słów dociera do mnie dopiero po chwili i że ja, wypowiadając jakieś zdanie, formułuję je z podejrzanym, krótkotrwałym ożywieniem, jak ktoś świeżo obudzony; zapomniałem o toście i piwie (...). Wódka wypita na czczo pomogła mi na początku, ale później przyłączyła się do swoich rozkładających się siostr z dnia poprzedniego; po wygaśnięciu płomyka agresji rozpląnął się po mnie czad znudzenia, zostałem wyłączony w pewnym stopniu ze świata zewnętrznego, (...) roilem na jawie¹⁸⁹.

Działania Andreasa odbywają się poza świadomością Stefana przez cały czas uporeczywie wierzącego, iż jest indywidualistą. Stąd właśnie – może nieco powierzchowne – oznaki sposobu manifestowania jego nonkonformizmu, jak fryzura, prowokacyjne zachowanie, czy też skandaliczny wernisaż, którego punktem kulminacyjnym było związanie rąk publiczność podekscytowanej i oczekującej doznań, jakie niewątpliwie otrzymali:

Andreas ciął je [jelita – E. Ch.] na kawałki długości kilkudziesięciu centymetrów, a ja ozdabiałem tymi łańcuchami szyje stojących, pchając końce za suknie lub marynarki; jeżeli następowała próba oporu, Prezent biła kawałkiem jelita pana lub panią po jagodach; na samym początku, tak jak przewidziałem, ludzie ruszyli ku drzwiom; na próżno, klucz tkwił w kieszeni Andreasa. Fetor był coraz silniejszy (...) padali na podłogę, inni deptali po nich (...)

- Interpretacja, interpretacja, inaczej będzie skandal.

- Interpretacji nie będzie. To jest wydarzenie... Już jest skandal. (...)

Wysypaliśmy z worka resztę jelit (...) Nie był to jednak koniec miłości z galerią Müllera; happening (jak to nazwały gazety) zdecydował o rozkwicie tej miłości; wszystkie dziełka Stefana Pękały zostały sprzedane, nawet te, które uległy częściowemu zniszczeniu podczas tumultu¹⁹⁰.

Wystawa Pękały odniosła niespodziewany sukces. Okazało się bowiem, iż zgromadzeni w galerii Müllera goście oczekiwali właśnie takiego doświadczenia. Krytycy również. Wydarzenie nadinterpretowano, odnajdując w nim aluzję do rzeczywistości komunistycznej:

Artysta z rycerskiej, umęczonej Polski przemówił do nas językiem znaków. Chciał zmusić nas, nieczułych, zapatrzonych w swój dobrobyt, do uczestnictwa w cierpieniu. (...) Obecni, a właściwie uczestniczący w tym wydarzeniu językoznawcy rozpoznali wiele polskich modlitw maryjnych (...)¹⁹¹.

¹⁸⁹ Tamże, s. 374-375.

¹⁹⁰ Tamże, s. 443-446.

¹⁹¹ Tamże, s. 447.

Wymowa wystawy rzeźb Polaka została odczytana jako manifest uciśnionych. Epatowanie obrzydliwością rozumiano jako środek zastosowany przez artystę dla osiągnięcia celu. Happening Pękały, będący niejako zaprzeczeniem poczucia estetyki, zniekształconym odbiciem rzeczywistości, stał się w wyobraźni odbiorców rytuałem, mistycznym wydarzeniem, w którym upatrywali metaforycznego zapisu nieuniknionego upadku wolności oraz ideału demokracji. Interpretacje powiodły odbiorców tej sztuki za daleko, na krawędź dzielącą absurd i komizm: językoznawcy w odliczaniu bohatera do dwóch tysięcy czternastu słyszeli modlitwy, natomiast girlandy ze zwierzęcych jelit wzmocniły funkcję katarctyczną przedstawienia. Choć wydaje się, że trafniejszym określeniem byłby tutaj potłacz, podczas którego artysta „szafował” sobą i swoją energią¹⁹² wprowadzając publiczność w jakiś rodzaj transu. Oszołomieni i przerażeni uczestnicy wernisażu weszli niejako mimowolnie w rolę podwładnych temu, który władał ich losem przez ten krótki czas swojego występu. W to zagadnienie – zainspirowane rozważaniami zamieszczonymi w rozprawie Bataille’a na temat przyczynowości i suwerenności¹⁹³ – wpisuje się w obszar zagadnień dotyczący entelechii. Wszak w prezentowanym przez bohatera akcie twórczym nie brak duszy, sensu, czy też celowości – jak się wkrótce przekonał, mnożyły się one wraz z kolejną recenzją jego *performance’u*. Zatem również:

egzystencja suwerenna otwiera się na ryzyko bezsensu, na możliwość tak absolutnej utraty świadomości (sensu), że nic już nie przydawałoby owej egzystencji powagi i prawdy. W ten sposób immunizuje się ona zarazem na neurotyzujący człowieka lęk przed śmiercią. W suwerenności traci się świadomość śmierci, która wraz z wszelką wiedzą ulega zaburzeniu, zerwaniu w niedyskursywnej chwili, która na moment oferuje człowiekowi świadomość bogów¹⁹⁴.

Dowody na neurotyzujący bohatera Iredyńskiego lęk przed śmiercią przyjdzie jeszcze wskazać i rozważyć. W każdym razie cytaty powyższy odnosi się do dalszych doświadczeń Stefana Pękały.

Tymczasem, analizując happening pod względem formy, trzeba powiedzieć, iż wpisał się on w konwencję naturalistyczną z elementami turpizmu. Wernisaż Pękały stał się wielką metaforą degradacji ogólnoludzkich priorytetów, postępującego zezwierzęcenia, a także gloryfikacji cielesności.

¹⁹² Zob. na ten temat: M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społecznościach archaicznych*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, Warszawa 1973.

¹⁹³ G. Bataille, *Pisma*, t. III: *Część przekłeta. Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.

¹⁹⁴ M. Kruszelnicki, *Georges Bataille. Błysk inności w ekstatycznym akcie samozatraty*, w: tegoż, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008, s. 193.

Obok funkcji opozycyjnej pełnionej w stosunku do duchowości, zagadnienie somatyczności funkcjonuje w tekstach Iredyńskiego również jako „ciało słowa”, które wiąże się ze sposobem projekcji rzeczywistości przez głównego bohatera *Manipulacji*, tworzącego też struktury słowne dla swoich wizji doświadczonych podczas *delirium tremens*. W omawianej powieści taką formą podawczą jest narracja prowadzona z perspektywy świadka i uczestnika wydarzeń – Pękały właśnie.

Nierzadko podczas opisów halucynacji bohatera pojawia się tajemniczy i dobrze zbudowany Murzyn. Niemal natychmiast po przylocie do Zurychu walory estetyczne rzeźby Polaka zostały zanegowane właśnie przez czarnoskórego atletę – postać z pogranicza jawy i snu, która z oburzeniem wykrzykuje:

- Fotografujesz nogę swojej matki, nogę starej kobiety, z żylakami, odciskami, zniekształceniami reumatycznymi, a potem robisz z tego naturalistyczną rzeźbę, w kolorach, i sprzedajesz. Nogą matki handlujesz! (...)
- A cóż w tym złego, ludojadzie? – odpowiadam.
- Ach, ty rasisto – na to Murzyn i pac mnie w głowę.
- Chcę mu oddać, ale taki bardziej słabosilny jestem (...) ¹⁹⁵.

„Słabosilny” Stefan został posądzony o epatowanie odbiorców wątpliwej wartości artystycznej rzeźbą nóg starej kobiety. Ciemnoskóry krytyk nie tylko odmówił *Nogom* rangi dzieła, ale zanegował, a nawet wykluczył, aspekt indywidualności rzeźby Pękały. Instalacja Polaka miała dla niego jedynie znamię *horrendum pudendum* ¹⁹⁶, była zawstydzającą okropnością, zatem został zwolniony niejako z obligacji jej rozumienia. Afro-amerykański wątek nie wyczerpuje się jednak na tym twierdzeniu. Poniższy cytat z *Manipulacji* egzemplifikuje tego typu urojenia, podszyte dodatkowo sublimacyjnym, ale również odreagowującym snem erotycznym:

- Uciekłeś, bo się mojej kobiecości zląkłeś! Całuj teraz chodnik! (...) ucisk buta na mojej biednej głowie zelżał trochę, już tylko całuski z chodnikiem wymieniałem, coraz wolniejsze, lżejsze, zdjęła Kasia but z mojej głowy, dyszeć podejrzanie zaczęła, podniosłem wzrok do góry, a tu królewski Murzyn moją Kasię od tyłu dopada, patrzeć na to nie mogłem, w inną okolicę Zurychu się przenieśli (...) ¹⁹⁷.

W świecie przedstawionym *Manipulacji* rzeczywistość jest nieustannie kreowana. Nie tylko przez artystów. Można rzec, iż w danym momencie występuje jej dominująca wersja.

¹⁹⁵ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 375.

¹⁹⁶ Zob. F. W. Nietzsche, *Cztery wielkie błędy*, w: tegoż, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. i oprac. P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 52.

¹⁹⁷ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 426.

Kreatorami są również Andreas, Kostecki oraz pozostali bohaterowie tej powieści, przyglądający się sobie w gabinecie krzywych luster, perwersyjni, zakompleksieni, a nade wszystko zmanipulowani – przez okoliczności, w jakich się znaleźli, a także ludzi, wobec których musieli przyjąć najbardziej adekwatne pozy.

W literaturze polskiej lat powojennych takiemu ucelowionemu ukształtowaniu świata przedstawionego, jaki prezentowany jest w powieści Iredyńskiego, najbliższy jest do twórczości Witolda Gombrowicza, a w szczególności do poetyki jego *Kosmosu*. Ów zaobserwowany w *Manipulacji* trop interpretacyjny wpisuje się w definicję pojęcia, o którym wspomina Antoni Libera przy okazji interpretacji tego utworu. Jest to mianowicie „organizacja informacyjno-konstrukcyjna tematu”¹⁹⁸. Badacz stwierdza, iż przyjazd bohatera-narratora do Zakopanego inicjuje jego przygodę metafizyczną¹⁹⁹. Wszak na tej przestrzeni Witold wraz z kolegą zostają uwikłani w tajemnicze okoliczności sygnowane – nieprzypadkowymi? – tropami. Są to: wróbel, strzałka, patyk, żaba i nade wszystko: usta, które pojawiają się też jako istotny element charakterystyki bohaterów. Przecież wraz z pojawieniem się Fuksa i Witolda w domu Leona, natychmiast zostało zauważone, iż: „wyślizgująca się warga Katasina znalazła się w pobliżu ustek Leny”²⁰⁰. Stały się one dla bohatera-narratora fetyszem, obsesją:

Co mnie zastanowiło w tej kobiecie, to dziwne zeszpecenie ust na tej twarzy pocziwej gosposi o jasnych oczkach – usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr, powodowało wywinięcie wargi górnej, uskakujące, czy wyślizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpałała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i śluzowatego. I zdziwił mnie jej głos – bo spodziewałem się nie wiedzieć jakiego głosu w takich ustach, a tu odezwała się, jak zwykła gospodyni, starszawa, zażywna²⁰¹.

Mężczyzna, skupiony na aspekcie fizycznym ust Katasi, dokonuje reifikacji dziewczyny. Zdaje on sobie z tego sprawę, kiedy słyszy głos „zwykłej gospodyni”. Witold jest rozpalony „oślizgłością uboczną” wiodącą go do myśli o grzechu. Antoni Libera interpretując *Kosmos* stwierdza, że zarówno obsesja ust jak i w ogóle cały wyjazd z Warszawy posiadają „płciowe podłoże”²⁰²:

¹⁹⁸ A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza..., s. 50.

¹⁹⁹ Tamże, s. 50.

²⁰⁰ W. Gombrowicz, *Kosmos* ..., s. 6.

²⁰¹ Tamże, s. 4.

²⁰² A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza..., s.51.

konstelacja ustna potwierdzała nocne moje awantury, które ja już chciałem precz wyrzucić... ale usta z ustami, owa wyslizgująca się obrzydliwość wywichnięcia umykającego ze stuleniem – rozchyleniem miękkim, czystym... jakby naprawdę miały coś wspólnego! Popadłem w rodzaj drżącego zdziwienia, że usta nie mające nic wspólnego, mają jednak coś wspólnego, ten fakt mnie oszałamiał i zwłaszcza pogrążał w niewiarygodnym jakimś roztargnieniu — i to było przesyczone nocą, jakby skąpane we wczorajszym, mroczne²⁰³.

Usta Katasi „obrażają zmysł estetyki”²⁰⁴ Kulki, która wiele razy – jednak bezskutecznie – powtarzała siostrzenicy, by „uregulowała sobie ten wygląd”²⁰⁵.

Bachanalia i podszepty Muszega Pana

Wszystko, co związane z człowiekiem – powiada Libera – wpisane jest w ludzki kosmos – także „anomaliczność”²⁰⁶ i śmierć. Bohaterowie-narratorzy *Kosmosu* i *Manipulacji* reprezentują pod tym względem zaskakującą zbieżność osobowości. Obaj są typami egocentryków, onanistów²⁰⁷. O Stefanie Pękale można powiedzieć, iż jest jak Witold w powieści Gombrowicza:

upośledzony impotent skazany na autoerotykę, na świństwo (np. homoseksualną bierność), wyrzucony ze stada ludzkiego i odesłany tam, gdzie jest jego właściwe miejsce, czyli do „przytulku onanistów” – natrafia tam na jedną osobę normalną – (...) ²⁰⁸.

Tą „normalną” osobą w *Kosmosie* jest Lena, w powieści Iredyńskiego natomiast – Maria. Bohaterowie mają zaburzenia osobowości i z trudem przychodzi im wyrażanie samych siebie. Obu trudno zespolić pociąg seksualny z uczuciami. Libera powiada o Witoldzie wprost:

²⁰³ W. Gombrowicz, *Kosmos* ..., s. 11.

²⁰⁴ Tamże, s. 12.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza..., s. 68.

²⁰⁷ Problem samotności emocjonalnej i fizycznej dotyczy także Wojtysa. Bohater *Kosmosu* wspomina spotkanie z piękną aktorką: „(...) przypadkowo jej rączki dotknąłem w omnibusie, to, panie, szal, oblęd, ekscytacja dzika, żeby jeszcze raz, ale cóż mowy nie ma, nie da się, aż w końcu, w tej goryczy mojej, ja po rozum do głowy, myślę sobie, co ty będziesz cudzej ręki szukał, przecie sam masz dwie i, czy pan uwierzy, przy pewnym treningu można tak się wyspecjalizować, że jedna ręka drugą rękę maca, pod stołem, na przykład, nikt nie widzi, a choćby i zobaczył, to co, można się dotykać i nie tylko rękami, także udami na przykład, albo palcem ucha, bo, jak się okazuje, wie pan, rozkosz to kwestia intencji, jak pan się uprze to i na własnym ciele może pan używać, nie powiem dużo, ale zawsze lepszy rydz, niż nic, naturalnie chętniej bym odaliskę — huryskę jaką... ale jak nie ma...”. W. Gombrowicz, *Kosmos*..., s. 77.

²⁰⁸ A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza..., s. 55.

Zmysłowość bowiem realizowała się dla niego jedynie w brudnym świństwie, budziła przeto odrazę albo nieudolną fascynację. Duchowość zaś (...) była z kolei wyidealizowanym ołtarzykiem²⁰⁹.

Kondycja psychiczna Stefana Pękały, który neguje istnienie duchowego aspektu ludzkiej egzystencji, przywołuje na myśl również sytuację wyalienowania innej postaci z *Kosmosu* Gombrowicza – Jadeczki, o której Libera pisze: „cierpiała na cielesny egoizm i cielesną samotność”²¹⁰. Bohater ten, podobnie jak inni wykreowani przez Iredyńskiego, nie potrafią przeżywać emocji bez związku z obsesyjnymi dążeniami do zaspokajania jedynie swoich potrzeb cielesnych. Analogicznie przecież kwestię możliwości zestawienia miłości z fizjologią rozumie narrator-bohater *Dnia oszusta*. Leżąc obok swojej kobiety, prowadzi rozmowę z samym sobą:

Przypominasz sobie wielki monolog, jaki wygłosiłeś w nocy. Między innymi mówiłeś o swoich rówieśnikach, którzy pogardzają kobietą po jej zdobyciu, jeżeli ma się rozumieć, nie jest to żona. Mówiłeś o wiekowym cofnięciu się obyczajowym. Odtwarzasz sobie w pamięci te słowa i jest ci dobrze. Ty sam postępujesz jak ci rzeczywiści i wymyśleni dwudziestoparoletni. (...) Wanda mówi: „Przytul mnie” – i musisz spełnić jej żądanie. Zapach ciała, które obejmujesz ramionami, kojarzy ci się z ostrą, korzenną przyprawą.

- Zrobisz herbatki? – spytałem, składając usta w ryjek.

- Zrobię, zrobię.

Masz poczucie własnej śmieszności. Dorosły, który się zachowuje jak kilkunastoletni, jest śmieszny. Wprawdzie nie dla kobiety leżącej obok – niestety. Jej zaślepienie przyprawia cię o złość. Uświadamiasz sobie, że zapach ciała Wandy w niczym nie przypomina aromatu korzennej przyprawy. Jest raczej kwaśny. To kojarzy ci się z octem, a następnie z przedobiadowymi przystawkami. Stwierdzasz, że ostatni raz jadłeś wczoraj wieczorem. – No, to zrób śniadanie – powiedziałem²¹¹.

Pękała również zaspokaja swoje potrzeby cielesne bez związku z jakąkolwiek – jak to określił – „gadana dramaturgią psychologiczną”:

(...) przed moim debiutem z Christą wybierałem, ma się rozumieć, częściej filmy o kopulacjach, siedziałem na sali do połowy wypełnionej mężczyznami,

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ Tamże, s. 53. W powieści czytamy: „(...) miała tę specjalną właściwość jakiegoś cielesnego sobkostwa, która przypominała mi powiedzenie Fuksa przy innej okazji „swój do swego po swoje”. Odnosiła się do swego ciała tak jakoś, jakby ono było znośne tylko dla niej, właścicielki (jak niektóre zapachy) i wskutek tego robiła wrażenie osoby niezainteresowanej kąpielą. Lulusia, pociągnawszy noskiem i spostrzegłszy, że coś z tamtej strony zaleciało, dalej swoje, a bo ja bez kąpeli czuję się chora itd. a Lulo też dołożył swoje, i Leon, i Fuks, Ludwik, Lena, jak to zwykle w takich razach, żeby uniknąć posądzenia o obojętność wobec wody. Natomiast Jadeczka i Tolek milczeli. I pod wpływem mówienia jednych, milczenia drugich, powstało coś takiego, jak możliwość, że Jadeczka się nie kąpie... po co, swój do swego po swoje... W. Gombrowicz, *Kosmos...*, s. 65.

²¹¹ I. Iredyński, *Dzień oszusta...*, s. 58.

przeważnie byli to robotnicy cudzoziemscy, rozsiadali się dość daleko od siebie, nie tylko dla większego skupienia, ale i z powodów bardziej fizycznych, co zrozumiałem już podczas pierwszej bytności w kinie-sexy, usiadłem obok jakiegoś faceta, wlepiłem ślepią w ekran, a tu nagle coś mi pacnęło na rękę, spojrzałem w bok, facet wypychał z trudnością w portki swój nabrzmiały interes, od tego czasu siadywałem tak jak i inni, oddzielony krzesłami od najbliższego widza, jeden z armii nygusów pozbawionych kobiet, którzy przyjechali do Szwajcarii, aby zarobić, i tym się tylko pocieszałem, czując ssanie w żołądku podczas oglądania nieprawdopodobnych wyczynów jebalniczych, że zarabiam trochę więcej niż poszczególni kelnerzy czy robotnicy. Nie na temat to była jednak pociecha²¹².

W związku ze sposobem percypowania rzeczywistości przez tego bohatera, przypomina się ponownie postać wykreowana przez Gombrowicza. Narrator-bohater *Kosmosu*:

nie może scalić duchowości i zmysłowości²¹³ (...) wygnany z Warszawy – przyjeżdża dokąd? Trafia mianowicie do jemu podobnych istot: zahamowanych, niewyżytych, upośledzonych; do przytułku wszelkiego rodzaju onanistów. Oto i oni: Katasia (...). Fuks (...). Leon (...) ²¹⁴.

W świecie „zahamowanych, niewyżytych, upośledzonych onanistów” – jak o bohaterach *Kosmosu* pisze cytowany wyżej Libera – jest także miejsce dla bohatera *Manipulacji*, kiedy intensywnie balansuje na granicy odmiennych stanów psychicznych: jawy i halucynacji. Przykład „spotkania” z kobietą ilustruje następujący fragment:

- Masz tu pieniądze – mówi wspaniała dziewczyna odciągając mnie za rękę na bok. Jest naga, piersi sterczące, duże, twarz bez rysów, tylko usta owocowe widać, bladoróżowe jak miąższ czereśni.
- Gdzie masz nos, oczy, uszy? – mówię do niej.
- Czekałam na ciebie.
- Gdzie twoja twarz?
- Ty mi ją zrobisz. Przecież potrafisz.
- (...)
- Patrzyli na pieniądze, a nie na nią. A tu nagle banknoty zmieniają się w gówno. Między palcami wyciska się. O mur ręce wycieram i mówię: przypomniało mi się coś z legendy o diabelskich pieniądzach.
- Nie ma diabłów ani aniołów, jest tylko twoja samotność, syneczku – powiada do mnie matka i leje miotłą przez grzbiet dziewczynę. (...)
- Zawsze musisz nie w porę się zjawić – powiadam do matki.
- Dziewczyna płacze. Po twarzy bez rysów spływają łzy.
- Jak możesz płakać bez oczu? – pytam (...)

²¹² Tenże, *Manipulacja...*, s. 387-388.

²¹³ A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza..., s. 55.

²¹⁴ Tamże, s. 53.

- (...) Wszystko jest wymysłem, nie może cię więc boleć, nie ma cię. Zresztą jej też nie ma²¹⁵.

W przytoczonej scenie występuje szereg motywów silnie zakorzenionych w całej – dramatycznej, powieściowej, a także poetyckiej – twórczości Iredyńskiego. Na pierwszy plan wyłaniają się z uporczywością powtarzane motywy: kobiety – wyrodnej matki, prostytutki; demona; twarzy: pozbawionej indywidualnych rysów, często zniekształconej lub zhańbionej. Nierzadko pojawia się także połączenie motywów kobiety i demona. Do ich syntezy dochodzi w finale cytowanej wyżej sceny. Rzecz dzieje się w pracowni rzeźbiarskiej, w której Stefan dorabia dziewczynie brakujące części ciała:

(...) glina schnie błyskawicznie, pociągam po niej ręką, nabiera barwy ciała, teraz jeszcze oczy, biorę ślinę na palec, dwa dotknięcia i już są oczy na twarzy, przytulam tę głowę mocniej, chrupnięcie, coś spada na podłogę. Odskakuję, dziewczyna ma dziurę w głowie na wylot.

- Ty jesteś śmierć – mówię.

- Czekaleś na mnie.

- Nie.

- Bałeś się mnie wołać, ale czekałeś²¹⁶.

Przytulenie głowy dziewczyny wydaje się oczywistą metaforą aktu morderstwa dokonanego w momencie kumulacji nienawiści do istoty, którą nazywa dziewczyną, jednak z powodu braku części twarzy jest ona odindywidualizowana, a nawet „odczłowieczona”. Kobieta ma za to ponętne usta, jakie bohater porównuje do miąższu czereśni. Ich obecność w kontekście braku oczu czyni kontakt bohaterów zmysłowym, jednak pozbawionym duchowości. Są one również kolejnym, po nogach, bodźcem działającym na Stefana, jego fetyszem. Czytelnik odnajdzie wiele realizacji motywu ust, ich okolic oraz mimiki i gestów z nimi związanych. Interesujący wydaje się fragment: „a potem sam siebie zobaczyłem (...) kukła z twarzą bez rysów”²¹⁷, co jest niewątpliwie efektem procesu identyfikowania się bohatera z tymi, których spotkał podczas swojej artystycznej podróży. To finalna postać owej – posłużę się cytacją z *Kosmosu* – „wstrętnej «wsobności» (swój do swego po swoje)”²¹⁸.

W nieco innym tonie Iredyński opisuje następującą sytuację:

- Dzieciuszki moje – dodałem, aby ich jeszcze bardziej rozdrażnić –
Naiwniaczki słodziutkie! Gęby u chłopców skamieniały (...), dziewczyny zaś

²¹⁵ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 377 – 378.

²¹⁶ Tamże, s. 378-379.

²¹⁷ Tamże, s. 399.

²¹⁸ W. Gombrowicz, *Kosmos...*, s. 112.

uśmiechały się leciutko, przyszło mi wtedy na myśl, że tego rodzaju epitety z łózkowym gruchaniem im się kojarzą²¹⁹.

Widać zatem wyraźnie, że każde działanie Stefana, wszystkie wypowiedziane przez niego słowa posiadają swoją własną entelechię, jakby ducha, który nadaje im cel. Zatem pozornie niewiele znaczące skojarzenia Stefana budują cały konglomerat asocjacji psychicznych. Odkrywają jego sposób postrzegania, obnażają momenty kreowania przez niego jego własnej rzeczywistości. Postać Pękały łączy rysy charakterologiczne egocentrycznego schizofrenika z psychopatycznym mordercą. Wśród elementów-motywów składających się na jego profil psychologiczny, należy wskazać, iż Stefan jest uzależnionym od alkoholu artystą, zagubionym w świecie graczem, którego celem jest prowokacja, nienawidzącym kobiet (niemal wszystkie bohaterki, z wyjątkiem uosabiającej spokój Marii, zostały przedstawione w karykaturalny sposób, często występuje ich reifikacja). Relacje z płcią piękną unaoczniają cały zestaw kontrowersyjnych predylekcji Stefana, wokół których buduje on swój pogląd na siebie i świat. Wszak bohater przejawia upodobanie do perwersji, kalectwa, a także śmierci. Obsesyjnie myśli o bezzębnym kobiecych ustach. Rzeźbi nawet lalkę uosabiającą śmierć, którą w amoku ćwiartuje. Moment tego symbolicznego morderstwa poprzedza rozmowa z kukłą:

- Chciałaś, kurwo, brać dziś ślub ze mną – powiedziałem rzucając figurę na środek. Pacnęła łomotliwie i nie odezwała się. – Już mnie nie namawiasz do ślubu? – mówiłem idąc ku niej z dużym nożem²²⁰.

Bohater nie dojrzał do miłości, nie potrafi odnaleźć bliskiego duchowego kontaktu z kobietą. Podłożem tej dysfunkcji są niewątpliwie jego relacje z matką, do której – mimo jej śmierci – wciąż pisze listy – na przemian: z troską:

Droga mamó! Bardzo zmartwił mnie Twój list, uwierz, że cierpienia, których przysparza Ci reumatyzm, są i moimi cierpieniami²²¹;

i nienawiścią (z zaskakującym przyływem troski w *post scriptum*):

(...) byłaś i jesteś zimną egoistką ze skłonnościami histerycznymi. W okresie dojrzewania byłem stuprocentowo pewny, że znam przyczynę Twojego rozbewstwienia. Wiedziałem, że jesteś diabolicą. Dziś, niestety, w to nie wierzę (...) Z satysfakcją przeczytałem, że to ja jestem przyczyną Twojego reumatyzmu. Twoje twierdzenie, iż przyczyną Twojego łajdaczenia się –

²¹⁹ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 391.

²²⁰ Tamże, s. 410.

²²¹ Tamże, s. 402

bądźmy eleganccy: nimfomanii – jest mój biedny ojciec (...). Ps. Lekarstwa wysłałem²²².

Stefan reżyseruje percypowany przez siebie świat zniekształcając go poprzez ucieleśnianie swoich obsesji i dewiacji. Skojarzone ze sobą sytuacje, gesty, przedmioty – wszystko, z czym się zetknie, na co spojrzy – zostają natychmiast za podszeptem jego (nieco monotematycznej) wyobraźni powiązane albo ze śmiercią, albo z płciowością. Dlatego też (na przykład dziewczyna z dziurą w twarzy wykonana z masy papierowej), pojawiają się zawsze przy takich okazjach konotacje ust z waginą²²³, a wraz z nimi reminiscencje mitu o *vagina dentata*, jak również kompleksu kastracyjnego, jakimi z pewnością można tłumaczyć lęki i fobie głównego bohatera *Manipulacji*. Niezdolność do przeżywania i okazywania miłości wynika z patologicznych relacji z matką.

Podobny problem występuje w *Człowieku epoki* Iredyńskiego. Kontakty z rodzicem Stanisław wspomina tak:

(...) matka pokazała mi model dorzecza Amazonki, model pokryty płową sierścią, która jeżyła się, gdy na nią lekko dmuchnięto (...) model pełen wyżłobień, zgrubień, tajemniczych zakamarków (...) z uniesionym wewnątrz mechanizmem wydającym pomruki i westchnienia (...)²²⁴.

Analogiczne zagadnienie płciowości, jakie dotyczy Stefana Pękały, omawia w swojej rozprawie Marie Bonaparte²²⁵. Badaczka dokonując interpretacji psychoanalitycznej opowiadania Edgara Allana Poe powiada, iż bohater *Berenice* poddając się chęci wyrwania zębów ukochanej, realizuje się w pragnieniu kontaktu z ustami, które w nieświadomości człowieka są utożsamione z kobiecym narządem płciowym. Egeus

ulega zarówno pragnieniu kontaktu z tym organem macierzyńskim, jak i chęci wywarcia na nim zemsty, ponieważ niebezpieczeństwa z nim związane sprawiają, że unika on wszystkich kobiet, jako zbyt dla siebie groźnych. Jego czyn jest zatem rodzajem mściwej kastracji dokonanej na matce, którą kocha i

²²² Tamże, s. 404.

²²³ Usta utożsamione z narządem kopulacji w podobny sposób – jak w *Kosmosie* i *Manipulacji* – przedstawił Zegadłowicz w *Zmorach*: „Uśmiechnęła się nieznacznie. Przywarła usta; - złożone wargi miały krój osobliwy: były niezawodnie narządem płciowym”. Zob. E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Kraków 1954, s. 348. Krzysztof Kłosiński w rozprawie o twórczości Zegadłowicza pisze, iż usta należą do przestrzeni „zmór”: „Skojarzenie obu przestrzeni działa sakralizująco, pozwala przekroczyć granice obu zakreślonych przez tabu, grzech i pornografię obszarów. Jest także – dla bohatera – obietnicą erotycznego spełnienia w symbolicznym finale powieści (...)” – zupełnie inaczej niż w przypadku bohatera Iredyńskiego [E. Ch.J. Zob. K. Kłosiński, *Od „Zmór” do „Motorów”*. Czy jest możliwa literatura erotyczna?, w: tegoż, *Eros, dekonstrukcja, polityka*, Katowice 2000, s. 102-103.

²²⁴ I. Iredyński, *Człowiek epoki...*, s. 230.

²²⁵ M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe*, w: *Sztuka interpretacji*, t. 1, przeł. i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971.

nienawidzi zarazem, dlatego, że miłość do niej w dzieciństwie uniemożliwiła mu później miłość do innych kobiet²²⁶.

Stąd też mężczyzna ekshumuje ciało Berenice i wyrwa jej wszystkie zęby. Dziewczyna „żyje w śmierci”²²⁷, przeraźliwie krzyczy z bólu, kiedy zostaje okaleczona.

Rzeźba kobiety wykonana przez Pękałę także znajduje się niejako w stanie katalepsji. Zarówno dla bohatera *Berenice*, jak i *Manipulacji* usta stanowią źródło zagrożenia, wywołują obsesyjne lęki i żądze. W obu przypadkach przyczyną niemożności seksualnego spełnienia, czy – jak pisze Bonaparte o Egeusie – wręcz seksualnej impotencji²²⁸, jest głębokie uczucie do matki. Dla Egeusa, jako *porte parole* Poego, oznaczało to „sadystyczną destrukcję i nekrofilę”²²⁹, natomiast dla Stefana – cały szereg zaburzeń objawiających się w kontaktach z kobietami albo raczej wynikających z braku takowego: „z kobietami miałem jakieś nudne dla obu stron sprawy, często popadałem w apatię (...)”²³⁰.

Demoniczne zapędy mężczyzny wzniecane są przez połkniętą przez niego muchę:

Ja: Nie mam duszy. To, co gada we mnie w środku, to Pan Much.

On: Chce pan zasugerować, że jest pan opętany?

Ja: Nie, proszę pana. Diabłów nie ma. Duszy nie ma. Jest się sam ze sobą²³¹.

Pozornie odległe obszary znaczeniowe ust, muchy i szatana zostają zszytyzowane w *Manipulacji* Iredyńskiego dla osiągnięcia efektu odwrócenia. Bohater nadając tym elementom świata przedstawionego powieści znaczenie zbieżne z jego obsesyjnym upodobaniem do fizycznego rozkładu i perwersji, kreuje ją wypaczając ogólnie przyjęte normy. Przykładem takiego odwrócenia, odbicia w krzywym zwierciadle jest scena, w której Stefan za podszeptem Muszega Pana pisze list do matki. Skażony złem Pękała wchodzi w rolę cynicznego tyrana²³². Innym razem przerażony obecnością muchy bohater czyści swoje zęby tak uporczywie, że poważnie rani sobie dziąsła²³³. Czyżby znaczenie dla niego miał fakt, że mucha, jak inne owady, to bezkręgowiec, a on sam za takiego – pozbawionego szkieletu (dodajmy: moralnego) – się uważa? Wielce prawdopodobne. Tym bardziej, że uporczywe pojawianie się tego owada w kontekście różnego rodzaju halucynacji, a także stanów nadmiernego pobudzenia, pozwala na skojarzenie go z silnym afrodyzjakiem – muchą

²²⁶ Tamże, s. 510.

²²⁷ Tamże, s. 509.

²²⁸ Tamże, s. 510.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 360.

²³¹ Tamże, s. 93.

²³² Tamże, s. 398.

²³³ Tamże, s. 427.

hiszpańską. Pod wpływem tego specyfiku bohater przez chwilę zapomina o swojej bezkręgowej strukturze moralnej, by stać się jeszcze bardziej bezbronnym wobec obezwładniającej go chuci. Prawdopodobieństwo przeprowadzania przez Stefana tego typu eksperymentów potwierdza także jego skłonność do alkoholu.

Przede wszystkim jednak Pan Much, czy też Władca Much, funkcjonuje w kulturze jako wcielenie szatana. Najpopularniejszą chyba realizację tego motywu zawiera powieść Williama Goldinga. Książka noblisty (pisarz został nagrodzony w 1983 roku) dotyczy problemu gradacji zła w człowieku, prowadzącej aż do jego w nim zmanifestowania i finalnego upadku wartości ludzkich. *Władca Much* zbiega się w duchu przekazu *Manipulacji* również ze względu na to, iż została wpisana w tę powieść alegoria społeczeństwa oraz skonfliktowanej z nim jednostki kultywującej Nietzscheańską wolę mocy. Zarówno Iredyński, jak i Golding, tworząc taką właśnie realizację ludzkiego „kosmosu”, za jego patrona wybrali Belzebuba. Podobny trop interpretacyjny można odnaleźć w *Dniu oszusta* Iredyńskiego. Bezimienny bohater tego utworu nie bez ironii wyznaje:

Jakże jesteś zadowolony, że możesz nazwać pokój „odrażającym”?! Ten przymiotnik automatycznie stwarza granicę pomiędzy tobą a otoczeniem²³⁴.

Mucha towarzyszy także bezimiennemu immoralistcie w obskurnym wynajmowanym przez niego pokoju. Stamtąd bohater z pozycji horyzontalnej „na rzeźbionym, niewygodnym łóżku, zwrócony twarzą do okna, usiłując oszukać samego siebie zmianą pozycji, oszukać się przez liczenie kropek pozostawionych przez muchy na czaku ułańskim”²³⁵, przygląda się światu.

We wszystkich tych trzech tekstach zło zostało zainicjowane przez ludzi:

Stos świńskich bebeczków przemienił się w czarną plamę much, które bzyczały jak pila. Po chwili muchy znalazły Simona. Nażarte siadały przy strużkach potu i piły. Łaskotały go w nozdrza, wyprawiały harce na udach. (...), a przed Simonem stał na kiju Władca Much i uśmiechał się. W końcu Simon nie wytrzymał i spojrzał na niego; zobaczył białe zęby, przymglone oczy, krew – i to odwieczne, nieuniknione rozpoznanie przykuło jego wzrok²³⁶.

Wyszczerzone białe zęby kontrastujące z czarną plamą zwabionych rozkładającym się mięsem much, otwierają przed Jackiem piekielną czelusć. Obraz ten jest zapowiedzią tego, co „odwieczne i nieuniknione”, związane z pierwotnym instynktem, jakiego przebywający na wyspie chłopcy nie potrafili w sobie stłumić. Podzieleni na zwalczające się obozy młodociani

²³⁴ I. Iredyński, *Dzień oszusta...*, s. 8.

²³⁵ Tamże, s. 7.

²³⁶ W. Golding, *Władca Much*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1967, s. 152.

rozbitkowie bardzo szybko tworzą swoje własne zasady organizacji życia na wyspie. Brak dorosłych (a wraz z nimi reguł i porządku) doprowadza do stopniowego dziczenia większości z nich. Chłopcy malują swoje twarze, odprawiają rytualne tańce, polują, aż ostatecznie zatracają się w stworzonym przez siebie „kosmosie”, powstałym jako odwrócenie porządku, wynaturzenie, zaprzeczenie człowieczeństwa:

Jack patrzył zdumiony widząc tym razem już nie siebie, a jakąś groźną istotę. Wylał wodę i poderwał się na nogi śmiejąc się w podnieceniu. Maska przykuwała wzrok, przerażała chłopców. Zaczął tańczyć wokół, a jego śmiech przeszedł w groźne warczenie. Dał susa w stronę Billa, a maska była jakby czymś od niego niezależnym, za którą Jack krył się uwolniony od wstydu i zarozumiałości. Czerwono-biało-czarna twarz poskoczyła ku Billowi. Bill zaczął się śmiać, potem nagle umilkł i pomknął na oślep w krzaki. Jack podbiegł do bliźniaków.

- Reszta robi nagonkę. Chodźcie!

- Ale...

- ...my...

- Chodźcie! Podkradnę się i... nożem! Maska nie zezwalała na sprzeciw²³⁷.

Perwersyjne pragnienie zadania drugiemu bólu, a nawet uśmiercenia go zdominowało wszelkie inne potrzeby bohaterów, którymi kierował już tylko zew krwi.

Nie sposób w tym kontekście pominąć *Muszych łapek* – jednej z części *Historii oka* pióra George'a Bataille'a²³⁸. Owo oko, wydobyte z oczodołu mężczyzny zamordowanego podczas jednej z orgii, jest jednym z fetyszy seksualnych nastolatków. Poczynaniom Simony, którym przypatruje się pierwszoosobowy narrator-bohater utworu, towarzyszy natrętna mucha. Wymiar symboliczny obecności owada – podobnie jak we wspomnianych wyżej utworach – wskazuje na zmaterializowanie się zła, jakie staje się motywem przewodnim dokonującej się transgresji.

W sytuacji przekroczenia swojego jestestwa dochodzi do odczucia „*mysterium tremendum*, świętej grozy”²³⁹. Wszak zarówno chłopcom na wyspie, jak i artyście z *Manipulacji* znęcającym się nad papierową kukłą, którą przed poćwiartowaniem ożywił w swojej wyobraźni, towarzyszy poczucie boskości.

W powieści Iredyńskiego wiąże się z powyższym także inny problem. Antropomorfizacja rzeźby, a następnie jej zniszczenie są gestami symbolicznymi. W momencie, kiedy dochodzi do bliskiego kontaktu (rozmowa, dotyk) bohatera z własnym

²³⁷ Tamże, s. 80.

²³⁸ G. Bataille, *Historia oka*, przeł. T. Komendant, "bruLion" 1989, nr 9.

²³⁹ Tamże, s. 129. Warto dodać, iż: „[Jan] Patočka włącza doświadczenie *mysterium tremendum* do sfery doświadczeń demonicznych, tzn. takich, w których dusza zostaje porwana i odciągnięta od odpowiedzialności”.

dziełem, wyzwala się w nim gniew. Mężczyzna jest gotowy do ataku. Stefan rujnując efekt swojej pracy, dokonuje aktu autoagresji. Uśmierca przecież twór, będący przedłużeniem jego samego. Wszak artysta podczas tworzenia przenosi część własnego „ja” na wykreowany przez siebie element rzeczywistości. Jeśli Pękała ćwiartuje własną ekstensję, to znaczy, iż tak naprawdę jest to działanie autodestrukcyjne. Zachowanie to może wynikać z relacji bohatera z matką. Tego typu czynności są sposobem pozwalającym mu komunikować targające nim emocje.

Powyższa interpretacja koresponduje z teorią sytuacji granicznych Karla Jaspersa. Doświadczenie ich – przede wszystkim: cierpienia, walki, winy i śmierci – umożliwia człowiekowi odnalezienie swojego jestestwa (*Dasein*). Egzystencjalista stwierdził, iż „przeżywać sytuacje graniczne i egzystować to jedno i to samo”²⁴⁰. Ich cechą istotną stanowi zachodząca między nimi wzajemna relacja przyczynowo-skutkowa:

Ponieważ byt empiryczny (*Dasein*) istnieje w sytuacjach, nie mogę nigdy wydostać się z określonej sytuacji nie wpadając jednocześnie w inną²⁴¹.

Scena przedstawiona przez Iredyńskiego w *Manipulacji* jest właśnie przykładem opisywanego zjawiska. Stefan – człowiek poraniony psychicznie w dzieciństwie i mocno zagubiony w dorosłym życiu – żyje w świecie, którego nie uznaje za własny. Uraz spowodowany przez rodziców, a zwłaszcza przez matkę, zainicjował gromadzenie się w bohaterze intensywnych uczuć. Cierpienie wyzwala w nim chęć walki – manifestował przecież swoją niezgodę na ogólnie przyjęte normy swoją sztuką, a także nawet wyglądem zewnętrznym. Mężczyzna wciąż próbuje projektować własną, prywatną przestrzeń. Jest ona dla niego jednak nieosiągalna, bo tak naprawdę kreuje ją nieudolnie i mimo wszystko wbrew sobie, o czym świadczy agresja skierowana na wykonaną własnoręcznie rzeźbę. Pękała nie zastanawia się nad swoim postępowaniem. Nie występuje też u niego poczucie winy. Natomiast świadomość i pragnienie doświadczenia śmierci – zetknięcia się z nią na jego zasadach – stają się bardzo silne. Decyzja i działanie następują niemal w jednej chwili. W okamgnieniu (*Augenblick*) pojawia się wewnętrzny nakaz zrealizowania swojej egzystencji:

W nakazie bezwarunkowym mój autentyczny byt żąda czegoś od mojego istnienia. Uprzytamniam sobie siebie jako coś, czym jestem, ponieważ tym właśnie powinienem być. (...) Bezwarunkowe poprzedza wszelką celowość,

²⁴⁰ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 189.

²⁴¹ Tamże, s. 188.

albowiem to ono ustanawia cele. Nie jest czymś, czego się chce, tylko źródłem wszelkiego chcenia²⁴².

Czyn bezwarunkowy, jakiego się Pękała dopuścił – nie on jeden zresztą, bo także bohaterom *Dnia oszusta* i *Człowieka epoki* towarzyszył *casus* Lafcadia (*Lochy Watykanu*) – miał umożliwić mu dotarcie do siebie samego. Jaspers twierdzi, że:

Śmierć jako wydarzenie istnieje tylko jako śmierć kogoś innego. Moja własna śmierć jest dla mnie niedoświadczalna. Mogę doświadczać tylko czegoś ze względu na nią. Ból fizyczny, lęk przed śmiercią, sytuacją nieuniknionej, jak się zdaje, śmierci mogę przeżywać i przetrwać niebezpieczeństwo: niemożność doświadczenia śmierci jest nieprzewycięzalna; umierając ponoszę śmierć, ale nigdy jej nie doświadczam. Albo wychodzę śmierci naprzeciw w moim ustosunkowaniu się do niej jako osoba żyjąca, albo doznaję wstępnych stadiów pewnego procesu, który może lub musi prowadzić do śmierci²⁴³.

Zdaniem filozofa to właśnie poprzez świadomość śmierci dokonuje się najbardziej intensywne odczucie „bycia tu oto”. Stefan Pękała postanowił wyjść jej naprzeciw, dokonując antropomorfizacji kukły, wobec której wszedł w rolę oprawcy. Ożywiona postać kobiety stała się dla bohatera „innym”, dzięki któremu możliwe staje się osiągnięcie jasności co do samego siebie, czyli zająć może wówczas dopiero komunikacja egzystencjalna²⁴⁴. Zatem przemoc skierowana ku „drugiemu” oznacza w tym przypadku także działanie skierowane na samego kata. Tego typu zachowania tłumaczy autor *Sytuacji granicznych* tak:

Kto nie może opanować samego siebie, nie potrafi także opanować innych; w przypadkowych sytuacjach zdolny jest jedynie do natychmiastowego, brutalnego tylko, nie zaś umiarkowanego stosowania przemocy. Przemoc wobec siebie samego w rozszczepieniu, w którym występują przeciwko sobie ja-wymagające i ja-posłuszne, przejawia się w samodyscyplinie posłuszeństwa samemu sobie. Powoduje ona wewnątrz to, co czyni przemoc na zewnątrz: zahamowanie, zniszczenie, kształtowanie, panowanie. I ta przemoc może być również apoteozowana jako czysta forma i odwrotnie, człowiek może się buntować przeciwko wszelkiej przemocy, którą mógłby skierować przeciwko sobie²⁴⁵.

Należy wziąć pod uwagę także inne – uzupełniające powyższe – wytłumaczenie omawianej sceny mordu. Edward Hall w swojej pracy dotyczącej relacji międzyludzkich w związku z określoną przestrzenią, a także ukazującym człowieka w konfrontacji z materią, stwierdza, iż:

²⁴² Tenże, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wrocław 1999, s. 37.

²⁴³ Tenże, *Sytuacje graniczne...*, s. 202.

²⁴⁴ Zob. Tamże, s. 228.

²⁴⁵ Tamże, s. 222-223.

Człowiek i jego ekstensje składają się na system wzajem zależnych od siebie elementów. Jest bardzo grubym błędem widzieć sprawy tak, jakby człowiek był zupełnie odrębnym od swego domu, miasta, techniki, czy języka. Właśnie istnienie tej więzi między człowiekiem a jego ekstensjami każe nam zwrócić szczególną uwagę na to, jakie rodzaje ekstensji tworzymy, i to nie tylko ze względu na nas samych, lecz również ze względu na to, jak wpływają one na innych ludzi (...). Związek człowieka z jego ekstensjami jest kontynuacją i pewną szczególną formą związku organizmów w ogóle z ich środowiskiem. Gdy jednak jakiś organ lub proces podlega ekstensji, ewolucja przyspiesza się do tego stopnia, że owa ekstensja może zacząć nadawać jej bieg²⁴⁶.

Skłonności autodestruktywne Pękały mogą zatem stanowić gest sprzeciwu wobec przestrzeni, jakiej częstkę stanowi. Wykreował – we własnym umyśle, ale również i w sensie dosłownym – byt, jakiego unicestwienie stanowi symboliczny rozrachunek z rzeczywistością, przez którą czuje się tłamszony, a nawet zagrożony. Jest to zatem również akt zemsty, wszak – jak należy wnioskować z przytoczonych wyżej słów amerykańskiego etnologa – zachowanie człowieka wobec jego ekstensji stanowi odzwierciedlenie jego relacji ze światem.

Kolejną istotną kwestią dotyczącą opisanych w obu przypadkach – przez Iredyńskiego i Goldinga – morderstw jest ich związek z pogłębiającym się u bohaterów tych utworów uczuciem frustracji. Bohaterowie pożądamy przekroczenia granicy poznania, dotknięcia sedna tego, co w nich mroczne, złe:

Robert wrzasnął i zaczął się szarpać z siłą szaleńca. Jack trzymał go za włosy i wywijął nożem. Za nim stał Roger i starał się przecisnąć do ofiary. Zabrzmiał rytualny śpiew, jak w ostatnich chwilach tańca albo łowów.

- Nożem świnię! Ciach po gardle! Nożem świnię! Bach ją w łeb!

Ralf też przepychał się bliżej, żeby przynajmniej uszczypnąć to brązowe, wrażliwe ciało. Żądza szarpania i zadawania bólu była nie do przezwyciężenia.

(...)

- Powinniśmy mieć bęben - powiedział Maurice - wtedy byłoby, jak trzeba. Ralf spojrzał na niego.

- To znaczy jak?

- Nie wiem. Myślę, że potrzebne jest ognisko i bęben, żeby to robić w takt bębna.

- Potrzebna jest świnia - wtrącił się Maurice - jak na prawdziwym polowaniu.

- Albo ktoś do udawania - rzekł Jack. - Żeby się przebrał za świnię i grał rolę... no wiecie, udawał, że mnie przewraca i takie różne rzeczy...

- Potrzebna jest prawdziwa świnia - powiedział Robert, wciąż rozcierając pośladek - bo trzeba ją naprawdę zabić²⁴⁷.

²⁴⁶ E. T. Hall, *Nie można wyrzec się kultury*, w: tegoż, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 252.

²⁴⁷ W. Golding, *Władca Much...*, s. 126-127.

Rytualne tańce i śpiewy wychwalać mają wymyślonego przez nich boga, któremu przy kolejnym obrządku złożyli ofiarę z człowieka (chłopcy pogrążeni w transie łowieckich płasów zabijają Simona). Stały się one przez to bachanaliami wyklętych.

Podobnie rzecz ma się w odniesieniu do *Manipulacji*. W głowie bohatera kłębią się myśli, w których z powodu ich wzajemnego oddziaływania na to, co wypowiedziane – często dochodzi do implozji, ponieważ zostały zamknięte w to, co zewnętrzne, w utworzoną przez niego formę – nierzadko zbrutalizowaną. Prowadzony przez mężczyznę monolog wewnętrzny – zawierający refleksje frustrata – zazwyczaj stanowi niejako rewers do tego, co ogólnie przyjęte, czego wyrazem jest jego autorska wystawa, będąca obrzędem ku czci sztuki wyzwolonej, cieniem greckich Dionizji.

Wrażenie interakcji, gry prowadzonej z „odwróconym” samym sobą, występuje również w *Dniu oszusta* Iredyńskiego. Niektóre monologi wewnętrzne (zorientowane na „ty”) zawierają powtarzające się obrazy albo wręcz konstrukcje zdań. Te swoiste refreny stanowią ramę kompozycyjną dla partii dialogowych (w których wypowiada się formalne „ja” oszusta). Uwagę szczególnie zwracają tu obrazy i dźwięki towarzyszące – pozornie nieuzasadnionym w tych momentach – projekcjom (ponownie z Murzynem w tle):

Próbujesz wyobrazić sobie, jak wyglądają wnętrza will. Uśpione, dojrzałe kobiety i ich chrapiący mężowie (...) Tak! Jeden Murzyn stał przed wysokim bębniem, trzej inni, z podniesionymi w górę ramionami, zastygli w bocianie pozie. Leszek zatrzymał auto przed nie otynkowanym blokiem. (...) Następnie przypominasz sobie, że przed kilku dniami zepsuła ci się w szafce kiełbasa. Natychmiast białe ramiona kobiety, której twarzy nie możesz sobie wyobrazić, ale która jest taka sama w każdej z will, zdają ci się ponętne. Murzyni zastygli w bocianie pozie, jeden z nich bije w bęben – teraz pamiętasz już bardzo dokładnie całą fotografię²⁴⁸.

Na marginesie tych rozważań wypada powrócić jeszcze do meritum kwestii sygnującej obecność zła w człowieku, jakiej wykładnię proponują wybrane utwory. Nie sposób przeoczyć zatem elementu, który będzie uzupełniał podjętą problematykę entelechii perwersji w wybranych tekstach. Podobnym do muszego bytem jest wyłaniająca się z *Kosmosu* Gombrowicza:

W cichej ciemności żaba, z nami będąca, się odezwała... nie, żeby głos wydała, ale jej istnienie, pobudzone istnieniem wróbla, dało znać o sobie. Byliśmy z żabą... ona tu była, wraz z nami, wobec wróbla, pokumana z nim w sferze żabio-wróblowej, i sprowadzała mi tu wyslizg wargowy umyk... i tercet wróbel-żaba-Katasiutka pchnął mnie w tę jej jamę ustną i z jamy czarnej

²⁴⁸ I. Iredyński, *Dzień oszusta...*, s. 31-32.

krzaków uczynił jamę jej otworu gębowego, opatrzoną tym jej zmanierowanym figielkiem wargowym... uskakującą. Żądza. Świństwo. Stałem bez ruchu (...). Działać! Szalone tłukło się we mnie pragnienie działania, wiatru oczyszczającego, gotów byłem rzucić się na wszystko!²⁴⁹

„Pokumana z [martwym] wróblem” żaba przemawia z głębi jestestwa bohatera. W ciągu skojarzeń, jakie pełniły niepoślednią rolę w śledztwie prowadzonym przez bohatera, staje się ona kolejnym ogniwem, który łączy poszlaki, a nade wszystko kolejną realizacją fetyszu Witolda – ust. Bohater z obrzydzeniem wspomina uczucia mu wówczas towarzyszące. „Żądza” i „świństwo” wywołały w nim pragnienie działania. Zatem żaba, podobnie jak mucha, zwiastuje szaleństwo, eksplozję tego, co tłucze się w świadomości tego człowieka. A skoro o fetyszu mowa, to trzeba by – kończąc szkic rozpoczęty od kończyn dolnych – ponownie powtórzyć za Gombrowiczem znamienne słowa, wynikające z obserwacji bolącego odcisku: „dlaczegoż by nie miał i rozkoszy przysporzyć?”²⁵⁰

Zaprezentowane przejawy wynaturzenia wypreparowane z przywołanych powyżej utworów są wdzięcznym materiałem do interpretacji. A nawet więcej – one się jej domagają. Jak wtedy, kiedy w oparach fetoru podczas happeningu Pękały jeden z bohaterów wykrzyczał:

- Interpretacja, interpretacja, inaczej będzie skandal²⁵¹.

Jednak czas pokazał, że interweniował poniewczasie: „Interpretacji nie będzie. To jest wydarzenie... Już jest skandal²⁵²”.

Powyższa scena przywołuje na myśl słowa Georges’a Bataille’a zamieszczone w części czwartej *Historii erotyzmu* dotyczącej transgresji:

(...) odczucie niebezpieczeństwa (...) stawia nas wobec jakiejś budzącej obrzydzenie próżni. Próżni, wobec której byt jest czymś pełnym, zagrożonym utratą swojej pełni, pragnącym i lękającym się zarazem tej utraty. Tak jakby świadomość pełni domagała się stanu niepewności, zawieszenia. I jak gdyby sam byt był ową eksploracją całości możliwego, zawsze zdążającą do skrajnych granic i zawsze ryzykowną. Dlatego też definitywnym kresem tak wielkiego uporu w rzucaniu wyzwań niemożliwości i kresem pragnienia tak wielkiej pełni – może być tylko pustka śmierci²⁵³.

²⁴⁹ W. Gombrowicz, *Kosmos...*, s. 33.

²⁵⁰ Tamże, s. 28.

²⁵¹ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 446.

²⁵² Tamże.

²⁵³ G. Bataille, *Transgresje*, w: tegoż, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 133.

Badacz definiuje w swoim utworze perwersję jako fundament bytu, o którego potwierdzenie – a następnie interpretację – domaga się człowiek. Ten właśnie cel przyświecał również bohaterowi Iredyńskiego. Nawoływanie to staje się w *Manipulacji* wyrazem pragnienia wytłumaczenia, zdefiniowania siebie samego, wydobywania prawdy o sobie jako autonomicznej i niepowtarzalnej jednostce osadzonej w danym kontekście – społecznym, artystycznym, czy też politycznym. Człowiek rzuca wyzwania temu, co niemożliwe, co w efekcie powoduje odczucie wielkiej próżni, pustki śmierci.

Skazany na niemożność interpretacji swego bytu bohater podejmuje jednak próby walki. Przekonanie, iż jest istotą, która mimo wszystko buntuje się wobec bezsensu własnej egzystencji, łączy światopogląd Iredyńskiego z filozofią dwudziestowiecznego egzystencjalisty – Alberta Camusa, głoszącego, iż właśnie z konfrontacji „ja” ze światem rodzi się nonsens. Człowiek absurdalny – niczym mitologiczny Syzyf – mimo wszystko podejmuje decyzję o wszczęciu rebelii. Taka postawa życiowa reprezentowana przez Stanisława G. czy Stefana Pękałę wynika z pretensji do bezsensownego świata, który zaprzecza ich – jakby powiedział Jaspers – byciu tu oto (*Dasein*). Autor *Upadku* stwierdził w jednym ze swoich esejów:

(...) absurd nie może istnieć poza umysłem ludzkim. (...) kończy się więc, jak wszystko, ze śmiercią. Ale absurd nie może też istnieć poza tym światem²⁵⁴.

Rzeczywistość – czy też „pewna metafizyka i pewna postawa umysłu”²⁵⁵ – jest jego gwarantem. Zdaniem Camusa absurd dowodzi również egzystencji człowieka, bo nie może on istnieć poza nim. Aby zachować własną tożsamość, Stefan Pękała i Stanisław G. buntują się. Ich roszczeniowa postawa wynika z pragnienia „jedności sensu”, nawet jeśli wiedzą, że może ono zostać niezaspokojone²⁵⁶.

²⁵⁴ A. Camus, *Samobójstwo filozoficzne*, w: tegoż: *Eseje*, przeł. J. Guze, Kraków 1993, s. 117.

²⁵⁵ Camus definiuje w ten sposób świat. Zob. Tamże, s. 87.

²⁵⁶ Tamże, s. 90.

O człowieku wielu epok. Bohater – rebeliant

Nie ma ludzi, są tylko różne warianty materialnych ciał, z których jedne posiadają większą zdolność przetwarzania rzeczywistości niż drugie²⁵⁷.

Wszystkie perwersyjne akty bohaterów wynikały zatem z ich obsesyjnego pragnienia kogoś lub czegoś, z uzależnienia się od tych obsesji, które determinowały ich poczynania i wypełniały przestrzeń ich prywatnego... kosmosu. Własny, partykularny wszechświat przedstawionych postaci powstawał w wyniku procesu przeobrażania, przetwarzania siebie wobec zastanych okoliczności. Wobec wszystkich bodźców docierających z zewnątrz *soma* i *psyche* stają się bezwzględnie podporządkowane instynktowi przetrwania.

W kontekście zaprezentowanej powyżej tezy Antoniego Libery, dotyczącej stopnia opanowania umiejętności dostosowania ciała i zmysłów do rzeczywistości, a więc dania sobie szansy przeżycia, sataniczny uśmiech wszystkich opisanych złoczyńców stanowi maskę, dzięki której możliwe staje się bycie elastycznym, mobilnym w stosunku do rzeczywistości, która penetruje wnętrze bohaterów, wdzierając się tam za pośrednictwem narządów zmysłów. Pod maską zaś skrywane jest wszystko to, co w żaden sposób nie przystaje do wszelkich norm – moralnych czy społecznych. Ciemnione konwenansem popędy jako pierwiastki demoniczne, czy po prostu złe, w człowieku zawierają aspekt prometejski, bo przecież kontakt bohaterów ze światem ich otaczającym to czysta rebelia. W takim sensie postacie z utworów Gombrowicza, Iredyńskiego, czy Bataille'a jako buntownicy zatraceni w przekonaniu o swej wyjątkowości, a przynajmniej inności, stają się wnukami Miltonowskiego Szatana – pysznego, a także pragnącego zemsty. Pożąda on również pełni, „kresem której może być tylko pustka śmierci” – jak czytamy u Bataille'a. Natomiast Mario Praz pisze o nim tak:

U Milтона Zły przybiera definitywnie wygląd postaci niegdyś pięknej, której świetność przyćmiły smutek i śmierć; jest „majestatyczny, choć pokonany”. Szatan staje się równie piękny, i to nie na sposób czarnoksiężniczek Alciny i Lamii, których wdzięczna powierzchowność jest dziełem czarów, próżnym złudzeniem mającym rozsypać się w proch jak jabłka z Sodomy²⁵⁸.

²⁵⁷ A. Libera, „Kosmos” Gombrowicza..., s. 48.

²⁵⁸ M. Praz, *Metamorfozy Szatana*, w: tegoż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 70.

Degradacja w każdym z wymienionych literackich przypadków – Stanisława G., bohaterów *Kosmosu*, *Władcy Much* i *Historii oka* – prowadziła przez rebelianckie pragnienie transgresji (jak w *Raju utraconym*), do ostatecznego wynaturzenia.

Należy zwrócić również uwagę, iż wspomnienie przez Praza owych czarnoksiężniczek, a przede wszystkim Lamii, wprowadza kolejny trop interpretacyjny do odczytania utworów Iredyńskiego. Menady albo bachantki, a wśród nich Lamia – kochanka Zeusa i oszalała z bólu matka, mordująca w akcie zemsty cudze dzieci – przybierały maski, skrywające ich prawdziwe oblicze. Zasłynęły one również jako uczestniczki Dionizji. Trzeba podkreślić, iż Lamia to właściwie nie kobieta, ale potwór o niewieściej postaci. Jest to istotne ze względu na fakt, że niemal wszystkie kobiety przedstawione w utworach Iredyńskiego są właśnie w przekonaniu narratora-bohatera potomkiniami tych niebezpiecznych mitologicznych piękności: przede wszystkim matka Stefana Pękały, zwana przez syna diabolicą oraz inne kobiety obecne w jego życiu, o czym była mowa wyżej.

Wspomnienie Praza o jabłkach i Sodomie również koresponduje z poruszonym zagadnieniem pokusy, zła oraz perwersji. Wiele tego typu archetypicznych postaci i pojęć mieści się na kartach utworów autora *Manipulacji*. Wymieniając tylko te najbardziej ewidentne przykłady pochodzące z mitologii, należy przypomnieć choćby o postaciach: gromowładnego wodza – Numer Jeden (*Terroryści*), czy prometejskiej postawie Stanisława G. (*Człowiek epoki*). Nie bez znaczenia dla tego kierunku interpretacji jest także hermetyczność światów, w obrębie których kształtują się losy postaci, będących niczym greckie polis, samotne wyspy.

Bohaterowie utworów Iredyńskiego starają się „przetwarzać świat”. Osiągnąwszy poziom wirtuozerii w zaprzeczającym ich człowieczeństwu immoralnym postępowaniu, stają się wampirami – istotami przystosowanymi do świata i przez ten sam świat „przetworzonymi”. Efektem tych kreacji zawsze jest degradująca i nieodwracalna transgresja. Postaci te – złożone, wielowymiarowe – odczuwają silną potrzebę ciągłego utwierdzania się w istnieniu tak, jakby prawo do egzystencji miało im zostać w każdej chwili odebrane. To ludzie kurczowo trzymający się swojego wyobrażenia o sobie i świecie, poszukujący i analizujący otaczającą ich rzeczywistość, jej ontologiczny i teleologiczny wymiar. Wczytując się w wewnętrzne monologi Stanisława G. (*Człowiek epoki*), nie sposób przeoczyć, że tropicielowi wampirów nieustannie towarzyszy lęk przed tym, że zatrafi się w świecie, który go otacza i przytłacza. Mężczyzna, odczuwający nade wszystko potrzebę ciągłego doświadczania siebie samego jako stabilnej egzystencji, instynktownie niemal doświadcza sytuacji, w której ta świadomość zostaje mu odebrana. Dlaczego miałby zostać ograbiony z poczucia „sobości”? Ponieważ zajmuje przestrzeń kultury, w jakiej wchodzi

w relacje z innymi i właśnie z tego powodu jego język musi być zuniwersalizowany. Dlatego również tworzy – mówi i nagrywa własne słowa na taśmy, które będą dowodem jego indywidualnej działalności. W ten sposób buntuje się przeciwko próżni i zapewnia sobie dystans od ostatecznego samounicestwienia – śmierci. W teorii psychologii opracowanej przez Arnolda Mindella idzie tu o „wszelkie sygnały należące do uzgodnionej rzeczywistości”, o potwierdzające istnienie bodźce, które:

można zaobserwować, można też o nich mówić, można je uchwycić na taśmie wideo czy zmierzyć w gabinecie lekarskim, a większość ludzi zgadza się, że istnieją czy wręcz odczuwa ich istnienie. Są w danej kulturze uważane za „realne”. Aspektami tego rodzaju sygnałów są zarówno widoczne i poddające się słownym opisom gesty fizyczne, jak i symptomy cielesne, które da się zmierzyć i zaobserwować²⁵⁹.

Obok namacalnych dowodów własnej egzystencji, jakich domaga się bohater Iredyńskiego, pojawiają się takie doświadczenia, które obraz ten zacieniają. W jego przypadku są to zatem także „sygnały nienależące do uzgodnionej rzeczywistości”:

trwają one wystarczająco długo, by o nich mówić i je opisać, ale których inni nie odczują czy też nie uznają za „realne”. Są to takie sygnały jak na przykład obrazy ze snów, subiektywne odczucie, że ktoś dźga mnie w żołądek, głos wewnętrznego krytyka itd.²⁶⁰

Cóż zatem decyduje się począć ten dręczony podwójnym sygnałem doprowadzającym jednocześnie do eksplozji i implozji jego „ja”? On pragnie rebelii, skandalu, w wyniku czego zagłuszy doznanie *Weltschmerzu*, ale również możliwa będzie interpretacja jego samego jako osoby. To w tej swoistej translacji pokłada głęboką nadzieję oraz buduje na niej silne przekonanie, iż dzięki wyinterpretowaniu sensu swojego bycia w świecie przetworzy swoje istnienie i osiągnie swój cel – zostanie mu (od)dana podmiotowość. Oprócz „bólu istnienia” czy „bólu duszy”, czy – jak chce cytowany wyżej Mindell – „subiektywnego odczucia, że ktoś dźga mnie w żołądek”, jednostka odczuwa nieomaganie ciała, które w jakiś sposób:

narzuca (...) swoją siatkę mentalną. Podejmując jakiegokolwiek działania w wypadku nieomogów ciała musimy najpierw wziąć pod uwagę możliwość i sposób wykonania zamiaru, który wymaga materii naszego organizmu jako środka transportu naszej świadomości w potrzebne nam miejsce²⁶¹.

²⁵⁹ A. Mindell, *Najnowsze osiągnięcia teorii procesu*, przeł. B. Szymkiewicz-Kowalska, Kraków 2002, s.2.

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ A. Wawrzekiewicz, *Ciało jako „inny”, „obcy”*. Źródło:

<http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos1/teksty/ciaojako.htm> [dostęp: 05.11.2011]

Autorka powyższych słów odnosi się w swoim artykule do teorii „innego” Emmanuela Lévinasa i rozpatruje ją w kontekście „funkcjonowania ciała jako wizualizacji *Innego*”, we wnioskach stwierdzając, iż:

skoro *Inny* manifestuje się w naszej świadomości w kontakcie bezpośrednim przez ciało, to (...) ciało jest zatem wyznacznikiem odrębności danego bytu²⁶².

Takie rozumienie somatyczności w kontakcie ze światem i z drugim człowiekiem koresponduje z zaproponowanym wyżej ujęciem relacji międzypodmiotowych, bazujących również na koncepcji Lévinasa. Zestawienie tych dwu aspektów prezentowanej Levinasowskiej filozofii prowadzi do wniosku, że rebelie bohaterów tekstów Iredyńskiego wynikają ze świadomości tego, że: „drugi uświadamia mi moją niedoskonałość, (...) to wiąże się z poczuciem ekscesywności mojej wolności (...)”²⁶³.

Mieczysław Orski wypowiadając się na temat kondycji bohaterów poturbowanych fizycznie i psychicznie twierdzi, iż:

Człowiek Epoki czy „oszust” Iredyńskiego eksperymentują na własnej niedoskonałej psychice, próbując jej wytrzymałość do granic, których się już zwykle nie przekracza. Z buntu przeciw własnej obyczajowości, grzeczności, uleganiu konwenansom i układom intersubiektywnym w wielu sytuacjach rodzi się mechanizm działania nie na korzyść ani na złość innym, lecz według schematu antywzoru, przeciwnie w stosunku do oczekiwanego przez otoczenie i przez odnośne normatywy trybu zachowania, wyzywająco również wobec siebie, wobec swojej ustępliwości, układności. W barze ktoś ci stawia upragnione piwo, ukłóń mu się grzecznie, wypij i daj w mordę. Ojciec prowadzi niegrzeczne dziecko za ucho, złap to go z całej siły za ucho. Przespała się z tobą kochająca cię kobieta, spoliczkuj ją na pożegnanie. Kochasz dziewczynę, ulegasz jej, zanieś ją pijaną na tory kolejowe...²⁶⁴

Z powodu zatem faktu bycia notorycznie krzywdzonym przez rzeczywistość oraz w wyniku swej transgresyjnej właściwości – o której mówił Gombrowicz – sadystyczne praktyki i przemoc bohaterów tych tekstów świadczą o nieustanym maskowaniu wciąż ponawianych prób przezwyciężenia bezsiły i paraliżującego poczucia bezproduktywności. Stąd właśnie repulsywne eksperymenty na cudzej wytrzymałości poprzedzone wiwisekcją na samym sobie.

²⁶² Tamże.

²⁶³ M. Jędraszewski, *Wobec innego...*, s. 149.

²⁶⁴ M. Orski, *Etos lumpa*, w: tegoż, *Etos lumpa*, Gdańsk 2000, s. 17.

ROZDZIAŁ V

Psychoprzestrzeń jako alternatywa mimetycznego obrazu rzeczywistości

Testimonium rozszczepienia i fantazmaty

Analiza i interpretacja utworów prozatorskich Ireneusza Iredyńskiego pozwala na zaklasyfikowanie ich do nurtu powieści psychiatrycznej, którą cechuje to, iż – jak powiada Edward Balcerzan:

wyodrębnienie dramatów psyche osiąga się tu przez obrazy atrofii świadomości, analizę dewiacji, stanów granicznych, w których dochodzi z reguły do rozpadu rzeczywistości – uzależnionej od postrzegającego ją podmiotu²⁶⁵.

Dramaty *psyche* bohaterów Iredyńskiego wynikają – co zostało już ustalone wyżej – z pewnego typu deficytu tożsamościowego, a zatem braku zdolności do indywiduacji. Wszyscy oni będą – mniej lub bardziej nieudolnie – domagać się nie tyle akceptacji ze strony ludzi, wśród których egzystują, ale właśnie zauważenia przez nich swej egzystencji. Warto przyjrzeć się przypadkom poszczególnych postaci, ponieważ pozwolą one odpowiedzieć na pytania o źródła ich wewnętrznych konfliktów, ich ukierunkowanie i przejawy oraz konsekwencje, jakie spowodowały.

Stanisław (*Człowiek epoki*), wchodząc w rolę łajdaka i sadysty, próbuje wywołać jakąkolwiek reakcję ze strony otoczenia. Poszukując wampira – postaci na poły fantazmatycznej żywiącej się innymi – trafia wreszcie na trop prowadzący do niego samego. Mimo, iż nie on jeden został zainfekowany, to jednak skazany jest na samotność – Henryk Wiator, jego dobry znajomy, umiera zaraz po ukąszeniu Stanisława. Przyjmując nomenklaturę Antoniego Kępińskiego można powiedzieć, iż w przypadku tej jednostki zostały zaburzone „procesy wymiany informacyjnej, będące domeną psychiki”, a w związku z tym również jej „wymiana energetyczna”, która dotyczy ciała, ponieważ – jak sam badacz powiada:

metabolizmem energetycznym rządzi bezwzględne prawo: „zwycięzę lub zostanę zwyciężony”; organizm musi przekształcać otoczenie w swą własną

²⁶⁵ E. Balcerzan, *Przypoda druga: żywioły prozy w PRL*, w: tegoż, *Przypody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Gdańsk 2000, s. 18.

strukturę lub samemu ulec zniszczeniu i zostać przekształcony w strukturę otoczenia²⁶⁶.

Okazuje się zatem, że w świecie przedstawionym *Człowieka epoki* próby indywiduacji zakończone zostają porażką. Bohater poległ, i „został przekształcony w strukturę otoczenia”. Zadziałało tu zatem prawo mimikry, polegające przecież na próbie przystosowaniu się, upodabnianiu do tych, którzy są zdolni do obrony i przetrwania. W ten sposób dochodzi do kapitulacji indywidualizmu, wszak owo mimetyczne „formowanie” siebie gasi wszelkie isierki subiektywnej i swobodnej kreacji.

Maria Janion, skupiając się na biografii symbolicznej wampira stwierdziła, iż

opowieść o wampirach tworzy alternatywną historię ludzkości, w której śmierć i zmartwychwstanie uzyskują własną odrębną wykładnię²⁶⁷.

Rozważając przypadek „człowieka epoki” zaprezentowanego przez Iredyńskiego, trzeba powiedzieć, iż funkcjonuje on w świecie zachowując jedynie szczątkowe funkcje życiowe – mimo iż porusza się i oddycha (wszak mówi), to jego duchowość, czy też podmiotowość, obumarły.

Podczas gdy bohater *Człowieka epoki* stał się mimo woli wytworem rzeczywistości, do której musiał się przystosować, inna postać, Piotr M. (*Ołtarz wzniesiony sobie*) nosi w sobie silne przeświadczenie o tym, że rzeczywistość podważa jego autentyczność, przez co traci on rozeznanie w świecie, oscylując na granicy snu i jawy. To jednostka, której przeszłość mocno rzutuje na to, co przeżywa obecnie. W sferze fantazmatów tego dramatu pojawiają się zjawy osób niegdyś przez niego skrzywdzonych, ale też jego oprawców. Mężczyzna podczas rozmowy z nimi doznaje iluminacji. Demony jego przeszłości, dokonując retrospekcji, utwierdzają go w przekonaniu o jego porażce spowodowanej – ogólnie rzecz ujmując – życiowym dyletantstwem. Fantomy zarzucają mu to także w kontekście jego działalności antysemitkiej w okresie peerelu (przypomnę: zaangażował się w nią, mimo iż był mężem Żydówki). Z powodu braku prawidłowych relacji z ludźmi doznaje on swego rodzaju rozszczepienia, o którym Kępiński powiada:

Rozszczepienie (*schizis*) zachodzi między chorym a światem zewnętrznym (autyzm), chory odcina się od tego, co go otacza, bardziej rzeczywiste staje się to, co w nim się dzieje, niż to, co na zewnątrz. Może dojść do tego, że jego

²⁶⁶ A. Kępiński, *Wstęp do psychiatrii*, w: tegoż, *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii*, Warszawa 1978, s. 20.

²⁶⁷ M. Janion, *Głosy*, w: tejże, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2003, s. 9.

własne konstrukcje myślowe i wyobrażeniowe staną się zewnętrzną rzeczywistością (urojenia, omamy)²⁶⁸.

To uświadomienie sobie przez Piotra swojej nieadekwatności doprowadza go do obłądu – leczonego przez pięć lat w szpitalu psychiatrycznym – a ostatecznie do prostracji i samobójczej śmierci. Interesujące, że w tym dramacie realizują się dwa znaczenia pojęcia prostracji. Pierwsze – jako termin psychologiczny – konotuje stan załamania i utraty sensu życia. Natomiast drugie może sugerować już sam tytuł, wszak w terminologii religijnej dosłownie oznacza ono leżenie krzyżem podczas głębokiej modlitwy, którą wierny chce okazać poświęcenie się Bogu. Iredyński napisał utwór o wznoszeniu ołtarza – zatem miejsca wyrażania uczuć religijnych, a także składania ofiar – przez i dla Piotra, co oznacza, iż bohater nie tylko poświęca na nim swoje życie (rozlicza się z niego, efektem czego jest decyzja o samobójstwie), ale to właśnie sobie oddaje największą cześć. Zatem wypowiedzi demonów, pojawiające się w tym kluczowym momencie jako retrospektywne stacje podróży jego nieświadomości, mają dla niego znaczenie niemal katarskie, ponieważ to w wyniku konwersacji przeprowadzonych ze zjawami uwalnia się on ostatecznie od świata, który nieustannie podważał jego podmiotowość i autentyczność. Osiągnął on więc:

osobliwy stan iluminacji, jako wyższość danego szaleńcowi oglądu tego, co niewidzialne i niedostępne, jako kulminacji autentyczności, poezji i ekstatycznego olśnienia²⁶⁹.

Przecież nie sposób przemilczeć faktu, że rys psychologiczny Piotra M., kreślony w chwili dokonywania przez niego bilansu życia, przypomina o romantycznych szaleńcach, wyalienowanych indywidualistach, naznaczonych piętnem „widzenia” w sensie, o jakim pisze cytowana wyżej Maria Janion.

Piotr M. cierpiał na rodzaj zewnętrznego rozszczepienia, czyli schizofrenię. Batalia o uznanie jego tożsamości toczyła się między nim a światem. Innym rodzajem zaburzenia mogącego powstać w związku z opisywanym problemem braku indywiduacji, poczucia „sobości”, jest rozszczepienie wewnętrzne, do którego dochodzi – jak powiada Antoni Kępiński, kiedy

przeżycia przestają tworzyć pewną określoną całość, którą przeżywa się normalnie jako fakt, że jest się sobą i że jest się zdolnym do kierowania własną osobą; stają się chaotyczne, sprzeczne – dotyczy to zarówno uczuć (ambiwalencja), myśli (rozkojarzenie), aktu woli (ambitendencja), jak też

²⁶⁸ A. Kępiński, *Klasyfikacja psychiatryczna*, w: tegoż, *Podstawowe zagadnienia...*, s. 55.

²⁶⁹ M. Janion, *Epika życia fantazmatycznego*, w: tejże, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 367.

poczucia własnego „ja”. Następuje rozbitcie własnej tożsamości, a poczucie władzy nad sobą oscyluje między biegunami wszechmocy i całkowitego owładnięcia przez otoczenie (automatyzm)²⁷⁰.

Konflikt myśli i uczuć to domena wszystkich wyżej opisanych postaci. Natomiast ambitendencja, czyli sprzeczność dążeń, przejawiała się zarówno w przypadku Piotra M., antysemitę i męża Żydówki, wierzącego, że:

Dzięki hecy z Żydami przy sterze staną inni ludzie. Zaczną się rządy bardziej racjonalne, skończy się dreptanie w miejscu²⁷¹,

jak i u Erica z *Głosów umarłych*, który zatraca się w ideologii faszystowskiej. W głowie tego ostatniego spór prowadzą zatwardziali w swych racjach adwersarze. Jest to rodzaj psychomachii. Bohater słyszy głosy umarłych powodujące w jego psychice rozdźwięk między rzeczywistością a snem, w wyniku którego traci on kontakt z samym sobą. Poszukując właściwej drogi, a także autorytetu, Eric „oscyluje między biegunami wszechmocy i całkowitego owładnięcia przez otoczenie”, czyli ideologię faszystowską. Ideologię – dodajmy – opartej na sprzecznościach, ponieważ – jak powiada Sława Bardijewska – radykalne decyzje usprawiedliwiano kryzysem, dając rozgrzeszenie wszelkim amoralnym posunięciom politycznym²⁷². Kiesswetter podjął niewłaściwą decyzję, w wyniku której stał się nacjonalistą i ludobójcą. Jest on przykładem człowieka, w którym dokonuje się pauperyzacja emocjonalna, czyniąca go podatnym na wspomniany wyżej automatyzm. Uświadomienie sobie tego staje się dla niego bolesnym przeżyciem.

Ambiwalencja oraz ambitendencja myśli i uczuć to także przejawy rozdźwięku psychicznego u innej postaci wykreowanej przez Iredyńskiego. Apatia i postawa nihilistyczna stanowią cechy charakterystyczne bohatera *Ukrytego w słońcu*, który, stojąc w upale, wyczekuje swojej dziewczyny pod sklepem z serami, gdzie zwykli się spotykać. Czynność ta dłuży mu się (wszak każdy rozdział rozpoczyna informacja o upływie zaledwie kilku kolejnych minut), więc wraca we wspomnieniach do przeszłości, a te – mimowolnie – przywołują kolejne asocjacje, utrudniające oddech i osaczające:

Tu, pod murami domów, gdzie rozgrzane płyty chodnika i rozżarzone tynki sprawiały, iż powietrze było rzadkie (brak powiewu spotykanego niekiedy na szerokich ulicach), trudno było oddychać i jak zawsze w takich wypadkach starałem się wciągać powietrze rytmicznie a spokojnie, i jak zawsze mi się to nie

²⁷⁰ A. Kępiński, *Klasyfikacja psychiatryczna...*, s. 55:

²⁷¹ I. Iredyński, *Ołtarz wzniesiony sobie...*, s. 23.

²⁷² S. Bardijewska, „*Głosy umarłych*” Ireneusza Iredyńskiego..., s. 52.

udawało; myśląc o oddychaniu chwytałem powietrze otwartymi ustami; wielkie hausty, małe, a potem zadyszka (...) ²⁷³.

Uczucia tego mężczyzna doświadcza również podczas retrospekcji związanej z pobytem w saunie, kiedy to nagle ogarnęło go przerażenie z powodu trudności z oddychaniem ²⁷⁴. Bohater, doznający silnego przekonania, iż jest śledzony, zmaga się z urojeniami, które uniemożliwiają mu rozeznanie w rzeczywistości. Jego własna psychoprzestrzeń zbudowana jest na bazie wspomnień z dzieciństwa – przede wszystkim podkreślona zostaje tutaj nienawiść do ojca, który między innymi zmuszał go do jedzenia mózgdzku ²⁷⁵ – a także studiów i asystentury na ASP, o przebiegu których opowiada wymieniając nazwiska malarzy, jakich w tamtym okresie podziwiał: początkowo zainteresował się ekspresjonizmem Paula Klee, by następnie ulec urokowi ascezy malarskiej twórców modernizmu – Mondriana, Malewicza i Strzebińskiego, co niebawem ustąpiło miejsca kubistycznym pracom Picassa, a one z kolei usunęły się w cień, robiąc miejsce dla surrealistów i naturalistów ²⁷⁶. Dla przejawiającego symptomy rozszczepienia wewnętrznego bohatera kontakt ze sztuką był rodzajem próby (auto)arteterapii, dzięki której mógł on kreować obraz samego siebie i swojej przestrzeni:

Stopniowo moja wyobraźnia stawała się coraz bardziej niepodległa (w granicach kraju malowanych dowcipów surrealizmu) (...). Te obrazy powstały tak łatwo jak wciągnięcie spodni, wejście do sklepu czy wypicie szklanki herbaty (...) Potem wszystkie zamalowane płótna na nowo zagruntowałem i znowu stały w moim pokoju białe i oczekujące ²⁷⁷.

W opisie powstawania nowych obrazów zadziwia nie tylko zaskakująca płodność artystyczna ich twórcy, ale przede wszystkim ich ulotność, krótkotrwałość, a nade wszystko palimpsestowość. Są one dokumentami potwierdzającymi istnienie tych światów, zatem misternie i wielokrotnie gruntowane płótna to bardzo osobisty *codex rescriptus*. Enigmatyczność dzieł malarza koresponduje z palimpsestowym charakterem jego wypowiedzi, a te z kolei mogą wynikać z chwilowych zaników pamięci, powstałych w konsekwencji upojenia alkoholowego, co kolokwialnie określane jest „urwaniem filmu”, natomiast w nomenklaturze medycznej – palimpsestem.

Ponadto o swoim doświadczeniu obcowania ze sztuką bohater opowiada w sposób nobilitujący ją, a nawet podkreślający jej wymiar sakralny:

²⁷³ I. Iredyński, *Ukryty w słońcu...*, s. 141.

²⁷⁴ Tamże, s. 154.

²⁷⁵ Tamże, s. 189-190 i 228.

²⁷⁶ Tamże, s. 191-193.

²⁷⁷ Tamże, s. 193.

Ja, który przeszedłem pełen euforii kamienistą drogę neofity, który terminowałem sam u siebie mając przed oczyma wyniki dobrych malarzy, nie mogłem i nie chciałem wystawiać na tej wystawie; ich poszukiwania (jeżeli to były poszukiwania) przypominały mi mój pierwszy okres, gdy jako katechumen wpatrywałem się w rysunki G. Grosza, wierząc w anegdotę w malarstwie i w wiele – równie wartościowych – rzeczy²⁷⁸.

Jednak można zauważyć, że ton jego wypowiedzi stopniowo opada. Po – patetycznym w formie, ale przede wszystkim autoironicznym – przedstawieniu swojej drogi twórczej od nawróconego do wtajemniczanego, wyczerpują się możliwości dalszej werbalizacji doświadczonych iluminacji, co skutkuje nazwaniem ich po prostu „rzeczami”, w efekcie czego wypowiedź bohatera uzyskuje odcień sztuczności. Staje się ona ponadto nieco ironiczna. Przecież – mimo tej sakralnej stylizacji – ostatecznie rezygnuje on z ekspozycji swoich dzieł. Czy to dowód na to, że droga jego artystycznych poszukiwań okazała się złudną obietnicą dostąpienia w pełni artystycznej iluminacji? Niestety, jak się później okazało, również i tego artystę dopadło pióro Zoila, co zniechęciło go do dalszej pracy, „zostało to skomentowane przez znajomych krótkim zdaniem – skończył się”²⁷⁹.

Prywatna przestrzeń bohatera znamionowana jest również urojeniami. Dwukrotnie podczas oczekiwania na dziewczynę doświadcza on wizji zabitej przez pijanego kierowcę kobiety „z mózgiem na utlenionych włosach”²⁸⁰. Innym razem znowu, oscylując na granicy snu i jawy, identyfikuje zwłoki narzeczonej. To przeżycie, mające podłoże paranoi²⁸¹, opisuje w sposób naturalistyczny:

Z szuflady bije chłód; na metalowej płycie leżą szczątki kobiety; jedynie twarz jest stosunkowo cała; tył czaszki jest rozbity, na włosach resztki mózgu²⁸².

Jednak informację tę szybko weryfikuje życie, bo wreszcie Joanna pojawia się, co jednak nie robi wrażenia na wyczekującym ją mężczyźnie. Do spotkania doszło na basenie. Tam też po raz pierwszy zostaje ujawnione imię bohatera. Janek na entuzjastyczne powitanie Joanny odpowiada lakonicznie: „Może byś sobie poprawiła kostium?”²⁸³, po czym wskazuje do wody i na tym opowiadanie się kończy.

²⁷⁸ Tamże, s. 196-197.

²⁷⁹ Tamże, s. 198.

²⁸⁰ Tamże, s. 212.

²⁸¹ Zgodnie z definicją są to urojenia możliwe do zaistnienia i dotyczą zazwyczaj jednej tematyki. Zob. *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993, s. 489.

²⁸² I. Iredyński, *Ukryty w słońcu...*, s. 280.

²⁸³ Tamże, s. 288.

Bohater *Ukrytego w słońcu*, cierpiący na różnego rodzaju zaburzenia, przypomina ponadto profil chorego cierpiącego na jeszcze inną przypadłość, a mianowicie – urojenia prześladowcze. Szczególnie wyrazistymi ich symptomami są nieustanne podejrzenia mężczyzny o to, iż jest obserwowany przez tajemniczego przechodnia stojącego – podobnie zresztą jak on sam – w upale pod sklepem z serami:

Cysterna zniknęła za zakrętem i wtedy zobaczyłem znowu tego człowieka, stał w tej samej pozie (twarz przytknięta do szyby księgarni) co przedtem nim go na kilka sekund zasłonił popielato lakierowany wóz z napisem: cement luzem. Ubrany w szary garnitur (w taki upał!) wodził twarzą tuż przy samej szybie, jakby był krótkowidzem, ten ruch kojarzył mi się z obwąchiwaniem czegoś przez psa (tak samo zgięty grzbiet) z tym, że był bardziej metodyczny i rzekłbym: uparty. (...) widziałem go i nie widziałem, stawał się kimś innym, demonizował się we mnie, był symbolem, a właściwie syntezą tych wszystkich mężczyzn w szarych garniturach i twarzach, których się nie zapamiętuje (wynik pomieszania i zrównania socjalnego)²⁸⁴.

Zdaniem antypsychiatry, Thomasa S. Szasza, natrętnie powracające przekonanie o byciu obserwowanym wynika z „poczucia braku znaczenia i bezwartościowości” i jest sposobem obrony przeciwko temu:

Kowalski w gruncie rzeczy nikogo nie obchodzi. Jest kimś przypadkowym na scenie życia. Ale on sam pragnie być gwiazdą. Nie potrafi tego osiągnąć robiąc fortunę na giełdzie czy też zdobywając Nagrodę Nobla. Twierdzi więc, że FBI czy też komuniści śledzą każdy jego krok, podsłuchują jego rozmowy telefoniczne itp.²⁸⁵.

Szasz, podobnie jak inni zwolennicy antypsychiatrii głosił, że określenie tego typu objawów chorobą psychiczną jest dużym nadużyciem, a także „narzędziem represji społeczeństwa wobec nonkonformistycznych jednostek”²⁸⁶. Janek jest jednostką wyalienowaną w świecie, wobec którego przyjął postawę bezkompromisową. Z takim przeświadczeniem tworzy on swoją alternatywną psychoprzestrzeń. Ale tym stwierdzeniem nie sposób zamknąć opowieści o Janku. Wszak – jak sam powiedział – mężczyzna w szarym garniturze „demonizował się” w nim, co sugeruje kolejny trop interpretacyjny w odczytaniu tego tekstu. W jednym z rozdziałów *Gorączki romantycznej* Maria Janion powiada:

To właśnie musimy pojąć: jak ze zbuntowanego bohatera literatury nowożytnej emanują upiory? Mówiąc: emanują, dajemy do zrozumienia, że ich siedlisko

²⁸⁴ Tamże, s. 142-143.

²⁸⁵ T. S. Szasz, *Diabeł, masturbacja, choroba psychiczna. Aforyzmy*, w: *Galernicy wrażliwości*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1981, s. 277.

²⁸⁶ *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński..., s. 34.

znajduje się wewnątrz samych bohaterów. Otóż nie jest to świadomość tych bohaterów. Oni są oczywiście na ogół przekonani, że upiory przychodzą z zewnątrz²⁸⁷.

Ukryty w słońcu jest zatem utworem, w którym prym wiedzie rzeczywistość wykreowana przez bohatera-narratora. Jest ona znamionowana jego ambiwalentnymi odczuciami. To on czuje się jej jedynym twórcą i gospodarzem. Podobnie zresztą jak pozostali: Eric i Piotr M. Elementami konstytuującymi ich prywatnych przestrzeni są fantazmaty i fantomy powstałe w wyniku wewnętrznego bądź zewnętrznego rozszczepienia, jednak zawsze będące substytutami utraconego poczucia własnego „ja”.

Dzieci Saturna

Doświadczenia iluminacji – również w związku ze sztuką, jednak w nieco innym wymiarze niż opisany powyżej – dostąpił także Stefan Pękała, pragnący autentyczności „romantyczny szaleniec”, który stał się znany szerszej publiczności jako autor skandalizującej instalacji zatytułowanej *Nogi*. Bohater *Manipulacji* jest artystą awangardowym, pragnącym zapewnić swojej widowni „ekstatyczne olśnienie”. W tym celu przygotowuje happening, odnoszący się swoją estetyką do konwencji naturalistycznej, a momentami nawet do teatru okrucieństwa Artauda. Podczas prezentacji swojej sztuki Pękała wykorzystuje kilogramy zwierzęcych jelit. Widowisko miało przede wszystkim – poprzez brutalizację jego formy – wyrazić agresję wobec niejkiej rzeczywistości. Intencją artysty-rzeźbiarza z mikropowieści Iredyńskiego nie było mimetyczne przedstawienie rzeczywistości, ale zaproponowanie dla niej alternatywy. Niech te zagadnienia staną się uzupełnieniem rozważań o kreacjonizmie i innych cechach jego stylu zawartych w poprzednim rozdziale niniejszego tekstu, co pozwoli na pogłębienie zrozumienia istoty oraz prześledzenie wektora ewolucji, odbywających się w duszy tej wyalienowanej i okrutnej, ale jednak twórczej, jednostki. Należy skupić się zatem na celowości tworzenia przez Pękałę tego typu zniekształceń i perwersji. Powstała na ich kanwie psychoprzestrzeń stanowi jedyną drogę ucieczki od świata. Artysta stworzył w tym celu swój własny

²⁸⁷ M. Janion, *Gotyckie fantomy*, w: *też*, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane, t. I*, Kraków 2000, s. 251.

scenariusz wyobraźniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy obronne, spełnione pragnienia²⁸⁸.

Do zrealizowania fantazmatu, jaki wykreował bohater *Manipulacji*, posłużyły zwierzęce wnętrności. Ich obecność wywołuje – obok obrzydzenia – skojarzenie z tezami zawartymi w siedemnastowiecznym traktacie, o których wspomina psychiatra Jan Mitarski w rozprawie poświęconej melancholii. Smollius „źródłem tego stanu duszy nazwał śledzionę (ang. *spleen*)”²⁸⁹. Spleen, towarzyszący Stefanowi pozostającemu – jak sam stwierdził – „w stanie zawieszenia, letniości raczej, gdy wszystko było nijakie (...)”²⁹⁰, powoduje, iż budzi się w nim pragnienie, by zaistnieć. Zaistnieć – co dla niego obligatoryjne – w świecie, który on sam stworzył i jest w stanie przyjąć za własny. Jego położenie przypomina sytuację liryczną z wiersza Baudelaire’a, w której został osadzony melancholik. Jest on – podobnie jak egocentryk Pękała – więźniem nudy i bylejakości świata, do którego czuje obrzydzenie:

Kiedy niebo, jak ciężka z ołowiu pokrywa,
Miażdży umysł złej nudzie wydany na łup,
Gdy spoza chmur zasłony szare światło spływa,
Światło dnia smutniejszego niżli nocy grób;
Kiedy ziemia w wilgotne zmienia się więzienie,
Skąd ucieka nadzieja, ten płochliwy stwór,
Jak nietoperz, gdy głową tłukąc o sklepienie,
Rozbija się bezradnie o spleśniały mur;
Gdy deszcz robi ze świata olbrzymi kryminał
I kraty naśladuje gęstawa wodnych smug,
I w mym mózgu swe lepkie sieci porozpinał
Lud oślizgłych pajaków- najwstrętniejszy wróg;
Dzwony nagle z wściekłością dziką rozzwonią,
Śląc do nieba rozpaczą szalejący głos
Jak duchy potępieńców, co od światła stronią
I nocami się skarżą na swój straszny los.
A w duszy mej pogrzeb bez orkiestr się wloką,
W martwej ciszy - nadziei tylko słyhać jęk,
Na łbie zaś mym schylonym, w triumfie, wysoko,
Czarny sztandar zatyka groźny tyran - Lęk²⁹¹.

²⁸⁸ M. Janion, *Freudowska scena fantazmatów*, w: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 16.

²⁸⁹ J. Mitarski, *Z dziejów melancholii*, w: A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001, s. 305: „Termin ten stał się w języku angielskim synonimem hipochondrii i obecnie jeszcze śledziennik (ang. *splenetic*) oznacza hipochondryka”. Pękała jednak nie przejawia symptomów hipochondrii.

²⁹⁰ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 360.

²⁹¹ Ch. Baudelaire, *Spleen*, w: tegoż, *Kwiaty zła*, tłum. B. Wydzga, Kraków 1990.

Szczególnie istotne dla odczytania tego utworu – obok przywołania pojęcia dekadentyzmu – jest podkreślenie, iż „nietoperz i sowa jako stworzenia Nocy były elementami Saturna i Melancholii”²⁹², natomiast symbolika pająka oscyluje wokół zagadnień takich, jak:

przędka, tkacz — twórca (*łac. faber*), arcytkacz świata zmysłów zapewniający porządek Kosmosu; tworzenie i niszczenie; tkacz iluzji, mylnych pozorów, sieci złudzeń, związany z Wielką Boginią i z czarami; tkanie losu ludzkiego; agresja, zniszczenie, pułapka, podstępna napaść²⁹³.

Powyższe informacje wynikły z interpretacji symboli zawartych w słowach osoby mówiącej w wierszu Baudelaire’a uzasadniają możliwość określenia zarówno jej jak i bohatera mikropowieści Iredyńskiego mianem „dzieci Saturna”. Bóg ten, przez Greków określany mianem Kronosa, symbolizuje w mitologii ów stan *mélas chole*, a także czas (gr. *chronos*). W legendzie, w której żywi się on własnymi dziećmi, przejawiają się dwa istotne zagadnienia. Po pierwsze – pożeranie przez niego potomków – jak pisze Mitarski – symbolizuje „okrucieństwo wszystko pochłaniającego czasu”; po wtóre natomiast „jest on symbolem smutku i melancholijnej medytacji nad minionym szczęściem”, wprawiających w zwątpienie. Stąd ów bóg był często – szczególnie przez gnostyków – uważany za diabła²⁹⁴.

Ale na tym nie koniec analogii. Postać Saturna, określanego również mianem „Wielkiego Złoczyńcy”, związana jest także z ołowiem, który alchemicy chcieli przemienić w złoto. Wierzyli oni, że „metal ten kryje w sobie symboliczny sens przemiany materii ułomnej, lichej w doskonałą”. A ponadto: „Ołów jest też symbolem ociążałości i do tej pory mówi się o »ołowianych nogach«”²⁹⁵. Trop interpretacyjny związany z kończynami odsyła z kolei na powrót do tekstu *Manipulacji*. Zmierzając do zakończenia swojej historii, Pękała informuje o dalszych losach swojego dzieła:

(...) te piękne nogi wybuchły, gdy pan W. włączył je do kontaktu. Materiał wybuchowy umieszczony był w żelazkach zastępujących stopy²⁹⁶.

W tekście tym występuje również inny aspekt symboliki saturnijskiej, a mianowicie bohaterowie, znajomi Stefana, urządzają libacje przypominające obchody Saturnalii, zwanymi najlepszymi z dni (*optimus dierum*), podczas których dochodziło do „orgiastycznej prostackości”, unaoczniającej „przemijanie wszelkiej władzy, nawet bogów” (według mitu

²⁹² J. Mitarski, *Z dziejów melancholii...*, s. 281.

²⁹³ Por. *Słownik symboli*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1990, s. 567.

²⁹⁴ J. Mitarski, *Z dziejów melancholii...*, s. 279.

²⁹⁵ Tamże, s. 279-280.

²⁹⁶ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 68.

strącony do Tartaru Saturn czeka, aż przeminą rządy bogów, bo wówczas skończy się czas) oraz wyrażającej

zarówno protest przeciw krótkości i przemijaniu życia, jak i tęsknotę do pierwotnego chaosu i desperacką ucieczkę przed ograniczającym wszystko czasem²⁹⁷.

Młodzi ludzie, z którymi miał okazję spotkać się na obczyźnie Stefan Pękała, po burzliwych rozmowach na tematy polityczne zwykli także ulegać pokusie powrotu do „pierwotnego chaosu”, ponieważ – jak powiada bohater *Manipulacji* – początkowo:

(...) aktorzyła ta moja domowa młodzież podczas dyskusji, okrutnie rzadko się uśmiechali, młodzieńskie twarze oblekała surowość (...),

by ostatecznie:

(...) po jakimś czasie głosy miękły, dziewczyny zaczynały się uśmiechać, chłopcy odpowiadali na ich zaczepki, ktoś nastawiał adapter, słuchali muzyki w relaksującym milczeniu, niekiedy puszczano w ruch skręty z haszem²⁹⁸.

Bardzo istotne jest przyjrzenie się w tym momencie samemu Pękale. Nie integruje się on ze „swoją młodzieżą”:

Siedziałem z przymkniętymi oczami, zmęczony jałowym wpatrywaniem się w piersi i uda, dym z haszu drapał mnie w gardło, tęsknota mnie brała za jakimś tekstem drukowanym, ale książek ze sobą nie wziąłem, a polskich gazet w Zurychu nie było. Wreszcie wstawałem, ruchem ręki pokazywałem Wernerowi, iż chcę dostać kluczyki od jego volkswagena, brałem samochód i jechałem za Zurych, przeważnie do Follanden, tam wysiadałem z samochodu, siadałem przy drodze i po jakiejś godzinie wracałem. Kolacja, dwa kielonki i spać²⁹⁹.

Któregoś dnia jednak melancholik stroniący od tego typu bachanaliów postanowił na forum tej – jak ją określiła Marta Piwińska – „wylęgarni goszystowskiej na Zachodzie”³⁰⁰ wyrazić swoje zdanie – albo lepiej: zdania – na temat ich poglądów i stanowczo wobec nich zaprotestować, jednocześnie kpiąc z ich zaangażowania:

(...) nie jesteście prawdziwymi rewolucjonistami! (...). Kim jest prawdziwy rewolucjonista? – zapytałem samego siebie i zgodnie z poetyką, znaną mi jeszcze z czasów zetempowskich, odpowiedziałem sam sobie:

²⁹⁷ J. Mitarski, *Z dziejów melancholii...*, s. 280-281.

²⁹⁸ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 389-390.

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ M. Piwińska, *Powieść dla młodzieży*, w: Ireneusz Iredyński. *Dzieła zebrane*, t. 3, red. P. Sieniuc, Warszawa 2011, s. 16.

- To człowiek, który łączy teorię z praktyką. Prawdziwy rewolucjonista – mówiłem powoli – zdaje sobie sprawę ze stopnia komplikacji świata współczesnego przez to właśnie, że nieustannie konfrontuje teorię z działaniem... A wy co robicie? – zapytałem sam siebie i natychmiast odpowiedziałem: - Nic! Gadacie tylko i gadacie. Świat jest dla was prostym zbiorem znaków, słów-symboli. Jaki to łatwy świat do opanowania! Jaki nieskomplikowany! Język jest dla was narzędziem magicznym, które pozwala rozkładać ten świat na części pierwsze, składać, bawić się nim, podrzucać jak piłkę... Ale to tylko magia słowna. Jesteście małymi szamankami, a nie rewolucjonistami! Gdzie są wasze czyny? Gdzie wasza rewolucyjna praktyka?! (...)

- Domyślam się, że chcecie mi powiedzieć, iż nie istnieje jeszcze sytuacja rewolucyjna, że warunki obiektywne i tak dalej. Wszystko to zapewne jest prawdą... Ale możliwość czynu istnieje zawsze. Czy chcecie uczestniczyć w czynie prawdziwie rewolucyjnym? (...) Czy chcecie małym czynem udowodnić swą gotowość do poświęceń? Kto z was podniesie w ciemno rękę? Podniosła się jedna, dwie, cztery.

- Dziękuję. Oto moja konstruktywna propozycja. Gdy nie ma wrzenia społecznego, pozostają zawsze jeże.

- Co? – zapytał Andreas. – Jeże?

- Tak, jeże. (...)

- Mówisz serio, stary? Jeże to slangowa nazwa na granaty, no nie?

- Nie. Chodzi o zwyczajne jeże. (...) Czymże bowiem są te kolczaste stwory, jak nie symbolem społeczeństwa kapitalistycznego, społeczeństwa zamkniętego w sobie i represyjnego. Powinniście kupić w sklepach zoologicznych kilkanaście jeży i udowodnić, że jesteście zdolni do poświęceń. (...)

- Siadając na jeżach udowodnicie.

(...) Uchyliłem się przed ciosem drobnej piąstki, niziołek o pięknej twarzy zaatakował raz jeszcze, przytrzymałem mu ręce w przegubach, popatrzyłem na tę piękną, wykrzywioną wściekłością twarz, na ogromne, nie spadające łzy w oczach i wypowiedziałem jedyne obce słowo, które znałem, stosowne na tę okazję: pardon³⁰¹.

Zrodzony pod znakiem Saturna, Stefan, starając się jednak sprowokować swoich interlokutorów do jakiegokolwiek działania, jednocześnie podkreśla, że pytania te kieruje również do siebie samego i sobie samemu usiłuje na nie udzielić odpowiedzi. W rzeczywistości zatem nie prezentuje on określonej postawy wobec zaistniałej sytuacji. A przecież bardzo by chciał, co zresztą pokazał później podczas organizowanego przez siebie happeningu. W tym kontekście znaczące staje się również wspomnienie o jeżu. *Słownik symboli* Kopalińskiego podaje, obok szeregu innych znaczeń, iż jeż oznacza energiczny sprzeciw³⁰².

Warto dodać, że cytowana wyżej Piwińska uważa ponadto, iż *Manipulacja* jest:

³⁰¹ I. Iredyński, *Manipulacja...*, s. 392-395.

³⁰² *Słownik symboli*, red. W. Kopaliński..., s. 242: „Postawić się jeżem – hardo, zuchwale. Przysłowia: Stawiać się jeżem (okoniem, sztorcem). Jeż pokole też. To nie sztuka zabić kruka albo sowę trafić w głowę, ale sztuka całkiem świeżą gołą pupą sięść na jeża”.

historią artysty, który w połowie drogi swojego żywota udał się w niebezpieczną podróż w towarzystwie śmierci i diabła. (...) śmierć występuje we własnej osobie i licznych metaforach, a diabeł jest przebrany wdzięcznie za „komunę” młodzieżową. (...) Narrator Iredyńskiego mieszczaństwa nie kocha, mieszczaństwo obrzuca sprawiedliwie gównem razem z młodzieżą na happeningu w Zurychu. Do tego punktu, można rzec, awangardowa sztuka działa zgodnie z myślą rewolucyjną i postępową. Ale gdy od myśli przechodzi do czynów i do rzucania bomb w mieszczaństwo, awangardowy artysta nie widzi przed sobą żadnej dalszej drogi³⁰³.

Anarchistycznie ustosunkowana młodzież (a w rzeczy samej „diabeł przebrany wdzięcznie za »komunę« młodzieżową”) głosi antymieszczańskie hasła na pohybel filistrom, którymi się brzydzi. Realizowane są one w dosyć prymitywny sposób podczas *performance’u* kuszonego przez szatana awangardowego artystę, który i tak zawodzi jako prekursor i prowodyr.

Pod pewnymi względami opowieść Iredyńskiego o warszawskim plastyku-awangardziste wydaje się paralelna do tej, którą przedstawia Zbigniew Uniłowski we *Wspólnym pokoju*. Bohaterowie-artyści w dekadencej pozie Baudelaire’owskiego *spleen’u* jako lekarstwo na bolączki egzystencjalne również wybrali alkohol, co nie tylko – jak powiada Barbara Gutkowska –

nie pozwala im na wyzwolenie się od nudy banalnej codzienności, ale jeszcze bardziej ją pogłębia³⁰⁴.

Autorka rozprawy o powieści Uniłowskiego zwracając uwagę na chory, niemal patologiczny tryb życia młodych literatów, podkreśla, iż meritum sprawy – abstrahując od ich „alkoholowych eskapad” – jest w tym momencie zainfekowana „obezwładniającą, jałową powszedniością” miejska rzeczywistość,

która staje się – dosłownie i metaforycznie – chorobotwórczym ogniskiem indywidualnych i zbiorowych niedomagań³⁰⁵.

Zostaje ona, podobnie zresztą jak mieszkańcy pokoju przy ulicy Nowiniarskiej, nie tylko przez narratora obnażona, ale i zaatakowana:

Nuda i pustka są zatem jednocześnie przyczyną i konsekwencją życia z dnia na dzień w zakłamanym świecie bez autentycznych, wiarygodnych wartości. (...) Toteż otaczająca młodych literatów zewnętrzna „mroczna pustka” musi być tu

³⁰³ M. Piwińska, *Powieść dla młodzieży...*, s. 16-17.

³⁰⁴ B. Gutkowska, „*Że życie a sztuka to co innego – z szacunkiem*”. O „*Wspólnym pokoju*” Zbigniewa Uniłowskiego, w: *Między Kadenem a Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX wieku. Studia i szkice*, pod red. W. Wójcika, przy współudziale B. Gutkowskiej, Katowice 1995, s. 45.

³⁰⁵ Tamże.

traktowana także jako odbicie pustki ich osobowości, których sami nie potrafią scalić i dookreślić³⁰⁶.

Analogia pomiędzy *Wspólnym pokojem* a *Manipulacją* wynika również z faktu odwrócenia w tych tekstach modernistycznej koncepcji artysty i sztuki. Bohaterowie Uniłowskiego, Lucjan i Zygmunt, próbują zanalizować i zrozumieć sytuację, w jakiej się znaleźli:

- Wszyscy klepiemy biedę w większym lub mniejszym stopniu, a jednocześnie sprawiamy wrażenie kapitalistów. Wstajemy późno; w południe chodzimy do kawiarni, potem wraca się do domu i znów wieczorem do kawiarni. Skąd się na to bierze? (...)

- Kobiety i poeci lubią wstawać późno i nic nie robić. Mój drogi Lucjanie, masz takie kacenjamerowe refleksje. Zaraz ci wytłumaczę, jak jest, z nami. Posłuchaj: Do żadnej uczciwej pracy nie jesteś zdolny, pozostało tylko pisanie, które ci grosza nie daje. Cóż więc! Cała twoja inteligencja, wszystkie wysiłki dążą już od samego rana – codziennie – ku zdobyciu kilku złotych³⁰⁷.

Jednak dopiero emocjonalna w tonie przemowa Klimka Paczyńskiego, skwitowana początkowo przez kawiarniane audytorium jako „atak neurastenii”, czy też „wybuch smarkaczowski”³⁰⁸, uświadomiła im ich zakłamanie i lenistwo:

– O, jacyż wy wszyscy jesteście nudni – banda matolów. Siedzicie w tym siedlisku snobów, chlejecie tę kawę, która wam na pewno nie smakuje, i udajecie dojrzałych, mądrych ludzi. (...) – Klimek jest silnie zdenerwowany i mówi szybko. – Zygmuncie, czegoś się tak rozwalił na krześle? Ta zblazowana mina nie pasuje grubym rysom twojej ordynarnej twarzy. – Udajesz znudzonego swą własną mądrością. Czy wiesz, że ten twój tomik wierszy to w gruncie rzeczy kupa bzdur, że jesteś jeszcze niczym, że musisz się nauczyć nie tylko trzeźwego rozumowania, ale również siedzenia przy stole? Tylko głupiec może być tak pewny siebie, bo głupcem jesteś, skoro nie zdajesz sobie sprawy, co wszyscy myślą o tobie!! A ty, Krabczyński, no cóż. Wróciłeś z podróży, siedzisz teraz tutaj, ćmisz tę swoją fajeczkę i sądzisz, że jesteśmy tutaj po to, aby cię wielbić. Nie! – minął okres, kiedy to uważaliśmy cię za „dobrze zapowiadającego się”. Wykolejasz się coraz bardziej, nie staraj nam się imponować. Drażnicie mnie wszyscy, wy – dwudziestokilkuletni staruszkowie. Wermel, zgnijesz w nędzy przez swoje potworne lenistwo – słyszysz?! (...) Mówię wam, że sprawiacie ponure wrażenie, kiedy się na was patrzy. O tobie, Lucjanie, nic nie mówię, boś jest ten „dobrze zapowiadający się” młody chłopak. Tylko nie zapowiadaj się tak długo jak Krabczyński. (...) Tfu, co za ohydne, megalomańskie mordy. Proszę mi wybaczyć, pani Mario, ale nie mogę już na nich patrzeć. Żegnam³⁰⁹.

³⁰⁶ Tamże, s. 41.

³⁰⁷ Z. Uniłowski, *Wspólny pokój*, Gdańsk 2000, s. 26.

³⁰⁸ Tamże, s. 30-31.

³⁰⁹ Tamże, s. 30.

Oskarżenia i profetyczne wizje wzburzonego Paczyńskiego uderzają w prywatne kompleksy bohaterów, zmuszając każdego z ich do przyjęcia bolesnej prawdy o sobie, co potwierdza narratorski komentarz: „występ Klimka zepsuł humory”³¹⁰.

Natomiast główny bohater *Manipulacji*, Stefan Pękała, nie dopuszcza do siebie takiej świadomości i do samego końca powieści towarzyszy mu silne przekonanie o tym, że artystą (awangardowym) po prostu się jest. O tym, jak bardzo się mylił, świadczy jego porażka.

Pomimo charakterologicznych zbieżności między przedstawionymi wyżej „dziećmi Saturna”: bohaterem powieści Iredyńskiego a osobą mówiącą w wierszu Baudelaire’a, różnią się oni w kwestii bodaj najistotniejszej. Mianowicie wydaje się, że Pękała znajduje – cóż, że chwilowy i okupiony skandalem obyczajowym – sposób na wypełnienie się owej autentyczności, której pożąda każdy „romantyczny szaleniec”. Poczynania bohatera zmierzały do wykreowania swojego świata na nowo, co spowodowane było rebelią wobec jego stanu dotychczasowego. Trzeba powiedzieć ponadto, iż podobnie jak Stefan, także mieszkańcy wspólnego pokoju przy Nowiniarskiej prezentują dekadenskie i dyletanckie postawy wobec życia i sztuki. Nie wpisują się oni w topos artysty nieprzeciętnego, ogarniętego szaleństwem twórczym i odczuwającym dzięki temu nieśmiertelność. Ich sztuka nie obroni się sama, ponieważ powstała w oparciu o kłamstwo. Wszyscy oni myśleli, że uda im się oszukać cały świat i samych siebie, iż – powtórzmy za autorką rozprawy o *Wspólnym pokoju* – potrafią „scalić i dookreślić zewnętrzną »mroczną pustkę« (...) będącą odbiciem pustki ich osobowości”³¹¹. Powstałej w dwudziestoleciu międzywojennym książce Uniłowskiego towarzyszył skandal. Jego celem stało się przedstawienie obrazu środowiska młodych pisarzy, co też uczynił, wykorzystując w swoim utworze konwencję paszkwilu. „Pisarz bezpośredniego doświadczenia”³¹² – podobnie jak Iredyński³¹³ – łączył własne obserwacje z wątkami autobiograficznymi. Obaj nie przebierali w słowach i nie drżeli przed krytyką, co mogło stanowić akt odwagi lub bezmyślności, tym bardziej, że bohaterowie ich tekstów mieli swoje wyraźne pierwowzory w rzeczywistości. Uniłowski zaprezentował w swoim utworze między innymi karykatury takich osobistości, jak: Julian Tuwim, Lucjan Szenwald,

³¹⁰ Tamże, s. 31.

³¹¹ B. Gutkowska, „Że życie a sztuka to co innego – z szacunkiem”. O „Wspólnym pokoju” Zbigniewa Uniłowskiego..., s. 45.

³¹² Określenia tego użył w swojej rozprawie badacz twórczości Uniłowskiego. Zob. B. Faron, *W kręgu autobiografizmu - Zbigniew Uniłowski*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. tegoż, Warszawa 1974, s. 716.

³¹³ O zbieżności światopoglądowej obu pisarzy pisze Zdzisław Marcinów tak: „»Normalność zła« w świecie powieści Iredyńskiego ma swoją analogię w literaturze tworzonej po I wojnie (Radiguet, Uniłowski), wzmożona amoralność portretowanej epoki (...) związana jest z jej niewspółmierną grozą” (tu badacz wymienia konflikty wokół Berlina i Kuby). Zob. Z. Marcinów, *Sprawa „Dnia oszusta”*, w: tegoż, *Bohater obok świata...*, s. 89.

Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Ryszard Dobrowolski. Jest wśród nich i sam autor – nazywa siebie Lucjanem Salisem. Krytykując życie artystów, prezentuje problem dekadencjonalnej postawy współczesnych pogrążonych w marazmie i smutku³¹⁴.

Iredyński także oskarżył środowisko współczesnej mu awangardy artystycznej. Za pomocą gombrowiczowskiej w formie groteski ukazał w *Manipulacji* niemoc twórcy, w której tkwi istota jego tragizmu: pragnie on przecież zaistnieć w świecie, jaki sam stworzy, jednak brak mu talentu i charyzmy, dzięki którym porwałby innych, co próbuje rekompensować – sobie i innym – siląc się na pozbawiony głębi naturalistyczny *performance*. Obrzucanie się jelitami stanowi tu tylko sensację pośrednio. Skandalem jest gest symbolicznie anulujący granice moralne, obyczajowe i estetyczne. Sprowadzone do realiów ubojni kultura i sztuka oznaczają także degradację człowieka – zbłąkanego wagabundy, silącego się na tani akt autokreacji³¹⁵.

Z manierą *homo faber*

W rozważaniach na temat kreowania przez bohaterów tekstów Iredyńskiego własnych psychoprzestrzeni należy podkreślić, iż w wypowiedziach tych schizofreników, dekadentów, czy melancholików słychać echo filozofii Schopenhauera, który uznał, że najistotniejszym faktem, który człowiek musi sobie uświadomić jest to, iż rzeczywistość istnieje tylko jako wyobrażenie. To ten filozof-pesymista podkreślał *principium individuationis*, zasadę ujednokowienia³¹⁶, której przestrzegania domagali się wszyscy wyżej opisani bohaterowie tekstów autora *Człowieka epoki*. Natomiast trzech z nich – Stanisław, Janek i Stefan to artyści

³¹⁴ Interesujące, że w tekstach obu pisarzy – we *Wspólnym pokoju* i w *Człowieku epoki* – pojawia się wątek pani Bove (w powieści Iredyńskiego jest to żona Henryka Wiatora – Wanda). Zwraca na to uwagę Zdzisław Marcinów: „W powieści Uniłowskiego to ordynarna prostaczka i sekutnica; tu, u Iredyńskiego, pozostała sekutnicą, ale tym razem jej »pretensje« mają dwuznaczny charakter – okazuje się nimfomanką, a wątek jej »niemoty«, gdy zostaje przyłapana na zdradzie, służy surrealnemu dowcipowi Iredyńskiego. Pierwowzorem postaci pani Bove była żona cenionego tłumacza literatury romańskich Edwarda Boyé, znana po wojnie jako Wanda Odolska (...) – symbol stalinizacji Polski”. Badacz uważa jej pojawienie się na kartach *Człowieka epoki* za „jeden z wielu współczesnych akcentów (zaczepki) politycznych zauważalnych w powieści Iredyńskiego”. Zob. Z. Marcinów, *W pułapce oksymoronu – „Człowiek epoki”*, w: tegoż, *Bohater obok świata...*, s. 154.

³¹⁵ Warto wspomnieć, że podobną ocenę sztuki zawarł w jednym ze swoich utworów Sławomir Mrożek. Jan Błoński napisał: „W *Rzeźni* wreszcie sztuka zostaje ośmieszona lepiej i okrutniej niż w *Indyku*. Jedność Mrożkowego świata okazuje się silniejsza niż teatru i granice, stroje i gatunki, cenzorzy i publiki. (...) Że wszyscy zachwyty nad sztuką – udają? Lepiej zatem zaufać szczerości, spontaniczności; nie tyle życie przerobić na koncertu, ile proste przejawy życia uznać za ciekawsze od wysiłku sztuki. Z *rzeźni* zrobić filharmonię, z koncertu szlachetność! (...) Trudno uznać Mrożka za miłośnika tragedii wierszem. A jednak lubi wieszać psy na awangardzie.” J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 2002, s. 66 i 115.

³¹⁶ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.

dekadenci, usiłujący jednak w przeblyskach artystycznego buntu stać się kreatorami. Czy udaje im się to jednak osiągnąć? Czytelnik odnosi wrażenie – i słusznie – że bohaterowie ci często tylko w wystudiowany sposób pozują na artystów, bo pod tą maską znajduje się – jak powiada o Pękale Krzysztof Varga – „nieudacznik cierpiący na uwiad twórczy i na jeszcze bardziej dojmujący uwiad emocjonalny”³¹⁷. Jak się okaże – nie on jeden. Do grona tych zmanierowanych i wątpliwego talentu twórców zaliczyć można także inne postacie. Przyjrzyjmy się przede wszystkim tym z opowiadania zatytułowanego *Fascynacja*. Bohaterem-narratorem tego utworu jest młody człowiek, który obcuje z przedstawicielami świata pop-kultury. Jeden z recenzentów, Jacek Łukasiewicz, zauważył, iż w tym utworze – jego zdaniem najlepszym z całego zbioru³¹⁸ –

następuje jakby rozszczepienie niedojrzałego bohatera, [którego – E.Ch] oglądamy w trzech różnych wcieleniach. (...) Trzy punkty widzenia wyznaczone przez trzech bohaterów pozwalają na analizę, na obiektywizm; dają też nadzieję, że któryś z nich wskaże drogę poza niedojrzałość, młodzienczość lub udającą młodzienczość hipokryzję związków uczuciowych i pozwoli dojść poza gesty, do dojrzałości³¹⁹.

Te punkty widzenia wyznaczają: Andrzej – narrator, bezgranicznie podziwiający Szefa (dawnego druha o dziwnych skłonnościach seksualnych³²⁰); Jan – ów obiekt jego fascynacji, a ponadto profesor Akademii Sztuk Pięknych; Ireneusz, „pisarz, który pije sto dwudziesty trzeci dzień”³²¹. Andrzej to świetny rysownik, mający silne postanowienie zaistnienia w wielkim mieście. Któregoś dnia na uczelni spotyka Jana, a ten zaprasza go do siebie na przyjęcie. Wśród artystów jest także Ireneusz, który proponuje młodemu studentowi grę w „salonowca”, a zapytany o to, co ostatnio pisze, odpowiada: „gównu”³²². Z rozmów z gośćmi bohater-narrator dowiaduje się wiele o swoim dawnym druhu:

Przystojny i lubi gesty... Pamiętam, jak w 1949 roku wprowadzono nowy kurs w malarstwie. Odgórnie. (...) Nazywało się to realizmem socjalistycznym. Takie połączenie szkoły monachijskiej z fotografią propagandową. I Jaś, który malował wtedy pod Klee, rzekł się pracy w Akademii. Był wtedy jeszcze

³¹⁷ K. Varga, *Wyznania hochsztaplera*, „Gazeta Wyborcza” 06.04.2010. Wydanie internetowe: http://wyborcza.pl/1,75475,7738046,Wyznania_hochsztaplera.html, [dostęp: 01.12.2011]

³¹⁸ I. Iredyński, *Związki uczuciowe*, w: *Dzieła zebrane*, t. 2, red. P. Sieniuc, Warszawa 2010.

³¹⁹ J. Łukasiewicz, *Ireneusz Iredyński: „Związki uczuciowe”*, „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 42, s. 6.

³²⁰ Przede wszystkim dwa epizody świadczą o jego dewiacjach – pedofilii: „Opowiadając, gładził nasze nogi, co pewien czas obdźwalał pieszczotą; gdy dotykał moich łydek, jego palce poruszały się delikatnie jak czułki, wzdłuż nóg przebiegały mi wtedy przejmujące prądy”; oraz masochizmu: „Irek go widział podobno kiedyś, jak dawał się upokarzać jakimś dziwkom, podobno zupełnie straszny”. I. Iredyński, *Fascynacja*, w: *Dzieła zebrane...*, s. 127 i 167.

³²¹ Tamże, s. 137.

³²² Tamże, s. 135.

asystentem. Dlaczego to był gest? Bo on nigdy nie wypracował własnego stylu, zawsze coś robił pod kogoś. (...) Jaś dlatego właśnie odszedł w czterdziestym dziewiątym z Akademii, była okazja, żeby sobie i innym pokazać... W czymś trzeba mieć godność – wykrzykiwał do mnie wtedy... Malował dla siebie. Myśli pan, że znalazł własny styl? Gównu. Te obrazy były pod Pollocka... Chociaż na pewno były mu najbliższe bryzgi i rozlewiska farby. Malarstwo gestu³²³.

Należy zwrócić uwagę, iż ze względu na zainteresowanie wymienionymi stylami w malarstwie, Jaś przypomina bohatera *Ukrytego w słońcu* – zresztą swojego imiennika. Wszak obu malarzy pasjonują ekspresjonistyczne i surrealistyczne wizje Paula Klee. Ważnym epizodem bohatera *Fascynacji* w jego twórczości było porzucenie asystentury w ASP. Profesor sprzeciwił się narzuconej wówczas konwencji realizmu socjalistycznego – porównanego w utworze do stylu szkoły monachijskiej (bracia Gierymscy, Kossak), oscylującego wokół tematyki polskości: historii, tradycji, scenerii, co wydaje się dużym nadużyciem. Istotniejsze jednak jest to, dlaczego zdecydował się w spektakularny sposób zrezygnować z pracy na uczelni: „była okazja, żeby sobie i innym pokazać”. Jasiowi nigdy nie udało się wypracować własnego stylu, „zawsze coś robił pod kogoś”, był jedynie epigonem, z czego zdawał sobie sprawę i świadomość tego sprawiała, że czuł się upokorzony. Nowopowstałe obrazy „były pod Pollocka”, który przecież zasłynął tym, iż doprowadzał w swoich obrazach do zacierania się granicy między intencjonalną a spontaniczną kreacją. Dlatego też nie dziwi, iż *action painting* (malarstwo gestu), te „bryzgi i rozlewiska farby były mu [profesorowi Kowalskiemu – E.Ch.] bliższe”, gdyż tworząc w ten sposób mógł znów odważyć się na wykonanie widowiskowej pozy. Przecież bohater *Fascynacji* nie potrafi zadziwić oryginalnością własnego ujęcia rzeczywistości na płótnach, natomiast „lubi gesty” oraz maniery i dlatego jest skłonny do egzaltacji i teatralizacji swojego procesu twórczego, mimo iż jest on ufundowany na epigońskich pożyczkach.

Upodobanie do zakładania maski to ponadto przejaw jego rozszczepienia, wszak oprócz rozwoju kariery profesorskiej zajmują go także inne aktywności – okresowo występujące dewiacje, co może wynikać z – jak sam mówi – głodu:

Głody się biorą z różnych przyczyn (...) Jeden może się wziąć też stąd, że ktoś się w Polsce nazywa Jan Kowalski, we Francji Jean Dupont, w Stanach John Smith, czy w Rosji Iwan Iwanow. (...) Nie być kimś anonimowym. (...) Zostaje źródło głodu – wyobraźnia. Jest twoja i jest przeciwko tobie³²⁴.

³²³ Tamże, s. 138-139.

³²⁴ Tamże, s. 149.

Właśnie ze względu na ową *schizis* jest on postacią skonstruowaną na zasadzie analogii do wspomnianego już wyżej bohatera *Oltarza wzniesionego sobie*, Piotra – męża Żydówki i antysemitę w jednej osobie. Obaj reprezentują ambiwalentny stosunek do rzeczywistości, w której nie potrafią się odnaleźć. Podobny problem autentyczności i tożsamości porusza Iredyński w *Manipulacji*. O pozującym na artystę Stefanie Pękale Krzysztof Varga pisze tak:

Jednocześnie jest artystycznym oszustem, który nic nie ma do powiedzenia, jedynie mami głupkowatych, zachwyconych jego wschodnią egzotycznością, kuratorów. Gdzie jest granica między sztuką a hochsztaplerstwem, jak łatwo dać się omamić rewolucyjnym liczmanom, zastanawiał się w tej powieści Iredyński³²⁵.

Większość utworów Ireneusza Iredyńskiego – a wśród nich *Człowiek epoki*, *Manipulacja*, *Fascynacja* i *Ukryty w słońcu* – oscyluje wokół tematyki związanej ze sztuką, a wraz z nią z zagadnieniami dotyczącymi samego artysty i jego procesu tworzenia nowych (alternatywnych) światów. Magdalena Popiel w swojej rozprawie o cechach gatunkowych powieści o artyście podkreśla – podając za przykład *Próchno* Wacława Berenta – iż cechą charakterystyczną tego rodzaju utworów jest „pytanie o tożsamość artysty” (...) postawione na gruncie (...) relacji aksjologicznych i egzystencjalnych³²⁶. Kolejnymi są: personalizacja narracji, polifoniczność, bezpośrednie i implikowane struktury mityczne i spacializacja fabuły³²⁷. Przenosząc te gatunkowe wyznaczniki na konkretne teksty Iredyńskiego zakwalifikowane do wspomnianego gatunku, zauważyć trzeba, iż świat w nich przedstawiony zawsze relacjonowany jest z perspektywy narratora-bohatera, świadka i uczestnika wydarzeń. Nie jest on jednak jedynym sprawozdawcą z ich przebiegu, ponieważ głos zabierają także inne postacie, co powoduje wielogłosowość tych utworów. Do struktur mitycznych można zaliczyć na przykład pojawiające się w każdym z tych utworów motywy czy też toposy: wędrówki, szaleństwa, kreacji, alienacji, sensu życia i śmierci wraz z typami osobowościowymi *homo viator*, *homo faber*. Wszystkie one osadzone są w ramach konkretnej granicy spacjotemporalnej, którą tworzą albo usiłują stworzyć postacie. W tekstach Iredyńskiego są to najczęściej psychoprzestrzenie, powstałe na kanwie bardzo osobistych przeżyć (rozterek, lęków, fobii) oraz indywidualnych historii jego bohaterów.

³²⁵ K. Varga, *Wyznania hochsztaplera...*

³²⁶ M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 11. Autorka artykułu powiada, iż: „Można także opisywać ów problem według reguł tematologii, a zatem pytać o temat czy motyw artysty w powieści, pamiętając jednak, że równie zasadne pytanie można odnieść do innych rodzajów literackich”. Tamże, s. 9.

³²⁷ Zob. Tamże, s. 12.

Wszystkie przywołane w rozdziale niniejszej pracy postacie występujące w utworach autora *Manipulacji* wykazują zainteresowanie zagadnieniami egzystencjalnymi, poruszającymi z pewną dozą ironii i nieufności do świata. Zauważyć trzeba, iż epizody z ich życia, w których główną rolę odgrywała sztuka, zbiegają się. Znamienne, że ilekroć Iredyński porusza w swoich utworach zagadnienie jej roli i znaczenia, rozpościera się nad tymi rozważaniami widmo groteski. Jest to najwłaściwsza kategoria estetyczna w tym kontekście, ponieważ w tekstach tych stanowi ona nie tylko rozwiązanie artystyczne, ale „kryje się za nią bardziej lub mniej wyrazista koncepcja świata, a także pewien zespół wartości”³²⁸. Sylwetki twórcze dekadensku ustosunkowanych do siebie i świata bohaterów zostały przedstawione w karykaturalny sposób. Zarówno oni sami, jak i przestrzeń, w której egzystują, noszą jednocześnie znamiona komizmu i tragizmu. Śmieszy i przeraża pauperyzacja życia tych jednostek, przejawiająca się między innymi w sposobie bycia – albo lepiej: pozowania – dwóch Janków, czy Stefana Pękały. Ten ostatni, jako twórca skandalicznego happeningu, stał się ponadto nadawcą – jak określa takie zjawisko Michał Głowiński – „apelu przez negację”, ponieważ:

groteska (...) kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (często z powodów ideologicznych). Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. W konsekwencji (...) wskazuje na mierzchy i ograniczenia, charakterystyczne dla dominujących w danym czasie mniemań, wyobrażeń, ocen³²⁹.

W przypadku głównego bohatera *Manipulacji* problem polega właśnie na tym, iż mimo wielkiego pragnienia awangardy, wynikającego z chęci przełamania pewnych konwencji w sztuce (co demonstruje także jego wygląd – wygolony na głowie krzyż, itp.), okazuje się, iż nie jest on w stanie sprostać zadaniu, jakie sobie narzucił. Powierzchniowo realizując założenia swojej własnej ideologii rebelii, staje się Pękała karykaturą samego siebie – jako człowieka i artysty, co czyni jego sztukę jednocześnie komiczną i tragiczną. W związku z tym nie ma w takiej sytuacji mowy – co podkreślał Głowiński w swojej rozprawie dotyczącej groteski – o apologii, bo tak naprawdę bohater, skupiwszy się na samej formie wyrażania swojego buntu, zapomniał o tym (albo po prostu nie wiedział), czego tak naprawdę chce bronić. W efekcie powstają silne dysonanse między zamierzeniami a ich realizacją, światem

³²⁸ *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 8.

³²⁹ Tamże, s. 10.

rzeczywistym a wyimaginowanym (z założenia bliższym, bardziej prywatnym, bo stworzonym przez niego samego), w których Stefan nie potrafi się odnaleźć.

Pękałę oraz innych bohaterów łączą również refleksje dotyczące tożsamości i autentyczności. Nade wszystko jednak zwracają uwagę wykonywane przez nich manewry, które mają zagwarantować im wykreowanie własnego obrazu siebie. Wszyscy oni, pragnący wpisać się w topos *homo faber*, a zatem: Stanisław, Stefan, Jan, Andrzej, Ireneusz i Jaś oscylują między rzeczywistością a własną psychoprzestrzenią, skonstruowaną bez względu na wszystko, choć często zaniedbaną z powodu ich inercyjnego i pretensjonalnego stylu życia. Nosi to także znamiona groteski, gdyż każdy, nawet najbardziej patetyczny przejaw aktywności twórczej, kończy się w przypadku wszystkich wymienionych wyżej bohaterów porażką. Niemal natychmiast po chwili uniesienia nową ideą zapal tych artystów stygnie. Z jednej strony jest to skutek braku konsekwencji, a z drugiej – symptom wewnętrznego rozszczepienia, doprowadzającego do atrofii świadomości. Rzeczywistość każdego z nich rozpada się, co prowadzi z kolei do różnych dewiacji, o których była mowa wyżej. Iredyński dokonując introspekcji, prezentuje jednostkę oscylującą na granicy stanów świadomości i nieświadomości, stąd też właśnie jego teksty wpisują się w nurt Balcerzanowskiej orientacji psychiatrycznej.

Trzeba powiedzieć również, iż postacie takie jak Ireneusz, ale też noszące inne imiona, a wypowiadające się niejako w imieniu autora, zatem będące jego *porte parole*, przypominają o autorskiej obecności, która przeziiera przez woal utkany z fikcji, co również pozwala na wpisanie dzieł Iredyńskiego w formułę prozy o artyście. Magdalena Popiel powiada:

Pokłady autobiografizmu, które odsłaniają się podczas określonej lektury, mogą leżeć na powierzchni utworu lub skrywać się w najbardziej odległych jego zakątkach³³⁰.

W dalszej części tekstu badaczka stwierdza, iż metodologia powieści

jest zakotwiczona w indywidualnych decyzjach artystycznych. To artysta jest dysponentem reguł. Obszar, który określa granice możliwych konwencji, zasady wyboru i faktyczne decyzje charakteryzuje stan świadomości estetycznej autora. W tej przestrzeni realizuje się swoista opowieść o autorze jako artyście³³¹.

Iredyński zdawał sobie z tego sprawę. W jednym z wywiadów stwierdził:

³³⁰ M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu...*, s. 12.

³³¹ Tamże, s. 13.

Myślę, że bohater literacki to projekcja wyobraźni pisarza, to jego sny, rozterki, jego wiedza, jego dialektyka, no i oczywiście – podświadomość. Mnie interesują skrajności, w nich odnajdują się najbardziej wyraziście tendencje naszych lat. Na naszych oczach dzieje się umieranie pewnego świata, nasza przyszłość jest zakryta. Moi bohaterowie są personifikacją niepokojów³³².

Na podstawie analiz i interpretacji zaprezentowanych w niniejszym rozdziale można mówić o cesze wspólnej łączącej wszystkie psychoprzestrzenie zaprezentowanych postaci – są one oparte na schopenhauerowskiej *principium individuationis*. Zostały zatem wykreowane w wyniku podobnych motywacji – najważniejszą z nich jest niedopuszczenie do zaniku prywatnego kosmosu każdego z bohaterów. Pod tym względem w utworach Iredyńskiego odnaleźć można echo myśli Witolda Gombrowicza. Barbara Gutkowska pisząc o intencji autora *Dzienników*, powiada, iż:

Odpowiadał na pytanie o status i rolę współczesnego artysty, którego podstawowym zadaniem powinno być potwierdzenie w akcie kreacji samego siebie – swej podmiotowości, oryginalności³³³.

Właśnie z poczuciem braku podmiotowości i oryginalności usiłują zmierzyć się artyści Iredyńskiego – dyletanci w dziedzinach życia i sztuki, dekadenci i schizofrenicy. Jak zatem w takich okolicznościach brzmi Schopenhauerowski postulat ujednostkowania? Żądanie dostrzeżenia ich (także twórczej) obecności nie może zostać spełnione w świecie, w jakim egzystują. Remedium na ich bólączkę była właśnie rezygnacja z prawdziwej twórczej aktywności i zgoda na nicość w *delirium tremens*. W wyniku permanentnego stanu upojenia alkoholowego bohaterowie Iredyńskiego zapominają o cierpieniach spowodowanych ich nieadekwatnością do świata, w jakim żyją. Pragnienie niebytu przypomina o staroindyjskiej nirwanie, w moc której wierzył także wspomniany wcześniej modernistyczny filozof-pesymista. Wszak między jego myślą a postawami wyżej przedstawionych frustratów występuje analogia:

Na dnie wszelkiego istnienia dostrzegał Schopenhauer obecność ślepego i bezrozumnego popędu, który wiecznie pożąda i nigdy zaspokojony być nie może. Łakniemy szczęścia, a ono jest nieosiągalne; pragniemy żyć, a życie zdąża szybko ku nieuchronnej katastrofie. Nieodstępnie towarzyszy nam poczucie braku. Życie w takich warunkach staje się męczarnią, porusza się

³³² Dobra proza i dramat to dla mnie przeżycie. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Halina Murza-Stankiewicz, „Wiadomości” 1972, nr 14. Cyt. za P. Sieniuc, *W zwierciadle prasy. Wokół recepcji Związków uczuciowych*, w: Ireneusz Iredyński, *Dzieła zebrane...*, s. 6.

³³³ B. Gutkowska, „Nie chcę być falą, która uderza o skałę, chcę być (w Dzienniku) wodą, która sączy się, przecieka...”, czyli o Dzienniku Witolda Gombrowicza, w: tejże, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005, s. 72.

monotonnie ruchem wahadłowym między bolesnym pożądaniem a posępnym rozczarowaniem³³⁴.

Cytat ten obrazuje także kondycję psychiczną bohatera sztuki zatytułowanej *Wizyta*. Piotr Walewski, niegdyś znany i ceniony poeta, po latach wyznaje:

Świat zewnętrzny, wszystko to, co mnie otaczało, jak powiedziałem, wydawało mi się tymczasowe, kruche... Doszedłem do wniosku, że jeżeli chcę wejść w mój świat wewnętrzny, to muszę zastosować inne metody. Już przedtem, gdy piłem przez kilka dni, przeżywałem coś w rodzaju snu na jawie. Penetrowałem moje okolice wewnętrzne, miałem jasnovidzenie tych zatrważających i pięknych pejzaży, które są wewnątrz każdego z nas. Zacząłem więc pić, aby uzyskać to rozluźnienie, żeby osiągnąć ten prawie narkotyczny stan, podczas którego można zajrzeć w głąb siebie... Zaczęło mi się to udawać... Wkraczałem łatwo w świat wewnętrzny, wydawało mi się, że powroty będą łatwe. (...) Coraz trudniej mi było wracać do rzeczywistości³³⁵.

Można powiedzieć, iż bohaterowie utworów Iredyńskiego w swoim postępowaniu oraz głoszonych przez siebie poglądach realizują niemalże założenia czarnej filozofii Schopenhauera. Istotnym czynnikiem w ich intrapersonalnych ekskursjach jest jednak w ich przypadku bardzo często alkohol. Poniższy fragment pracy Andrzeja Z. Makowieckiego dotyczącej przejawów modernizmu, w której badacz dokonuje rysu charakterologicznego człowieka *fin de siècle'u*, jest niemal definicją, szablonem, na bazie których konstruował swoje postacie autor *Człowieka epoki*:

Człowiekowi, zdeterminowanemu przez nierozumne popędy życiowe, niedające się zaspokoić i zmuszające do ciągłej aktywności wśród klęsk i upokorzeń, towarzyszy stale uczucie niedosytu, niezadowolenia, strachu przed życiowymi przeciwnościami i śmiercią. Jednostka gorączkowo poszukuje celu w życiu, które jest celu pozbawione, usiłuje stłumić strach i poczucie tragiczności stwarzaniem złudy religijnej lub praktycystycznymi działaniami, nie może jednak ująć swego przeznaczenia³³⁶.

Dlatego właśnie, według Schopenhauera, towarzyszący im (romantyczny) ból istnienia zdolne są uśmierzyć: stany nirwaniczne oraz kontemplacja estetyczna. Sztuka jednak rozumiana była przez tego filozofa jako autonomiczna i bezinteresowna, bo tylko wówczas mająca szansę być „instrumentem poznania rzeczywistości w jej elementach wiecznych i dających oparcie”³³⁷. Bohaterowie tekstów Iredyńskiego ukojenia w tworzonych przez siebie dziełach nie odnajdują, bo rzemiosłu, jakim się trudnią, brak najistotniejszego elementu

³³⁴ A. Hutnikiewicz, *Przełom modernistyczny*, w: tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 19.

³³⁵ I. Iredyński, *Wizyta*, w: tegoż, *Wszyscy zostali napadnięci*, Warszawa 1985, s. 21.

³³⁶ A. Z. Makowiecki, *Objawy modernizmu i spór pokoleń*, w: tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 20.

³³⁷ Tamże.

– tak naprawdę nie mają oni nic do powiedzenia. Zatem – jak powiada cytowany wyżej Krzysztof Varga – Iredyński prezentując swoich bohaterów oscylujących na granicy sztuki i hochsztaplerstwa, podejmuje jednocześnie problematykę fałszowania, mamienia „rewolucyjnymi liczmanami”. Dochodzi więc w jego utworach do degradacji roli artysty i sztuki, czego najbardziej wyrazistym symbolem jest groteskowy *performance* Pękały. Zwiastują ją także – powstałe w wyniku „praktycystycznych działań” – epigońskie i jałowe próby pozostałych bohaterów, tworzących jedynie namiastki dzieł sztuki.

Tego typu działania i ich efekty albo „groteskowe twory” powstały w konsekwencji „prób zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne”³³⁸. Warto wspomnieć przy tej okazji, iż upiory i demony emanują także z bohaterów, w których znajduje się ich siedlisko, mimo iż „oni są oczywiście na ogół przekonani, że upiory przychodzą z zewnątrz”³³⁹. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż tragikomiczne postawy bohaterów ukonstytuowane są na poczuciu bezsensu świata, wzmacnianego przekonaniem o degradacji wszelkich wartości, co pogłębiają okoliczności społeczno-polityczne w PRL. Wszystkie te czynniki stanowią *testimonium* rozszczepienia i zagubienia się melancholików w rzeczywistości, a w konsekwencji inicjują proces tworzenia przez nich alternatywnych psychoprzestrzeni.

³³⁸ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński..., s. 29.

³³⁹ M. Janion, *Gotyckie fantomy*..., s. 251.

ROZDZIAŁ VI

Pod auspicjami X Muzy

Kreacyjne „produkty uboczne naszych czasów”³⁴⁰

Tutaj przedstawiam państwu fragmenty mego scenariusza filmowego; trzy scenariusze ukazały się ostatnio w książce pt. *Związki uczuciowe*; jako dość specjalistyczny rodzaj literatury nie są zbyt reprezentatywne dla mojego pisarstwa, ale myślę, że mają pewną zaletę: czyta się je gładko³⁴¹.

Trzy ogłoszone drukiem w 1970 roku teksty – *Armelle*, *Fascynacja* oraz *Koniec i początek* – w zamyśle autorskim były pierwotnie scenariuszami. Wiadomo ponadto, iż „czyta się je gładko” – wszak to zapewnienie samego Iredyńskiego. Filmowość tych opowiadań – a głównie

schematyczność różnych typów reakcji i sposobu obrazowania kojarzącego się komentatorom z poetyką filmową³⁴² –

oraz sposób prowadzenia narracji sprawiły, iż w 1990 roku pierwszy z wymienionych utworów doczekał się realizacji filmowej w reżyserii Jacka Lenczowskiego. Recepcja całego tomiku opowiadań nie wiązała się z przychylnością dla pisarza-scenarzysty. Przede wszystkim zarzucano Iredyńskiemu

prymitywizm i amoralność postaci (...) oraz brak przedstawienia pozytywnych wzorców zachowań czy typów ludzkich³⁴³.

Zatem właściwie nic nowego. Tym bardziej pozytywne i przychylnie brzmiały słowa Andrzeja Drawicza, doceniającego sposób prezentowania głębi psychologicznej postaci oraz aktualność poruszanych w omawianych utworach problemów:

³⁴⁰ A. Drawicz, *Trudne związki, puste dni*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 239. Cyt. za P. Sieniuc, *W zwierciadle prasy. Wokół recepcji „Związków uczuciowych”...*, s. 12.

³⁴¹ I. Iredyński, Przedmowa do *Armelle*, „Polska” 1971, nr 2. Cyt. za: Tamże, s. 9.

³⁴² Tamże, s. 10.

³⁴³ Tamże, s. 11.

Obrazek dość snobistyczny – z certoleniem się nad subtelnością wybrańców losu i traktowaniem reszty postaci jako mało pociągającego, zgrzebnego i zlanego w szarą masę tła – ale ukazujący stany duchowe, niestety, autentyczne. Zachowanie tych – podobnie jak i poprzednich – bohaterów Iredyńskiego jest u niego produktem naszych czasów. Dobrze, jeśli w ogólnym bilansie okaże się, że to produkt uboczny³⁴⁴.

Iredyński realizuje zatem swój postulat opowiadania o rzeczywistości również na gruncie kinematografii. Jak wiadomo, film jest sztuką o charakterze ikonicznym, opowieścią w obrazach. Można powiedzieć, iż w jakimś sensie polega na projekcji uobecniającej siebie samego wśród ludzi i zdarzeń – prawdziwych i wymyślonych, przechowanych w pamięci. Ponadto – podobnie zresztą jest w twórczości literackiej tego artysty – wypełnia się na tym obszarze postulat wyobraźniowości, zatem tam również prym wiedzie *creatio*. I gdyby nie fakt, iż era kina moralnego niepokoju jeszcze się wówczas na dobre nie zaczęła, można by mówić o poetyce autora *Związków uczuciowych*, iż oscylowała ona między założeniami tzw. „publicystów” i „kreacjonistów”³⁴⁵. Ku orientacji publicystyczno-reportażowej wydaje się skłaniać Jerzy Kolarzowski, na co wskazuje wyrażona przez niego opinia o tym tomiku opowiadań:

Nie po raz pierwszy okazuje się, że siermiężne tło socjalistycznej ojczyzny to świetny kontrast dla opisów zachowań wypływających z mody i rewolucji seksualnej. W tym kontekście pragnienia uczuć w świecie ograniczonych bodźców i motywów nabierają pierwszorzędного znaczenia. Eschatologia jest niewidoczna, najbliższa przyszłość została zaplanowana przez rządzących, którzy w miarę możliwości dbają o zaspokojenie podstawowych potrzeb jednostki. Owszem, młodym ludziom może czasem brakować pieniędzy, ale świat generalnie stoi otworem. Pytanie jest tylko, z kim będzie się tę przyszłość zagospodarowywać. I w tym momencie zaczyna się odsłona dramatu tkwiąca w pomieszaniu kultur i środowisk, w kilkanaście lat po wielkiej, tragicznej wojnie³⁴⁶.

Obecność wątków politycznych w *Związkach uczuciowych* podkreśla także Zdzisław Marcinów. Analizując treść *Końca i początku* – szczególnie w kontekście rozpadu związku bohaterów – badacz stwierdza:

³⁴⁴ A. Drawicz, *Trudne związki, puste dni*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 239. Cyt. za P. Sieniuc, *W zwierciadle prasy...*, s. 12.

³⁴⁵ Kreacjonistami nazywano także filmowców, którzy: „posługiwali się (...) bardziej wyrafinowaną formą i oddalając się od dokumentalizmu, stwarzali własne światy, choć rozprawiali o tych samych problemach, co ich koledzy zwani »publicystami«. Konsekwencją klasyfikowania nurtu poprzez jego związek ze współczesnością było przekonanie wielu krytyków, że nie ma tu miejsca dla »kreacjonistów« i wybujałej wyobraźni oddalającej od rejestrowania aktualnych problemów”. Zob. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju, Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 233.

³⁴⁶ J. J. Kolarzowski, *Iredyński. Odsłona druga*, „Kultura Liberalna” 2010, nr 80. Źródło: <http://kulturaliberalna.pl/2010/07/20/kolarzowski-iredynski-odslona-druga/> [dostęp: 27.12.2011]

Dziś możemy domyślać się w takim autorskim zamierzeniu świadomie okrutnej wizji bohatera epoki ówczesnej stabilizacji³⁴⁷.

W wypowiedziach urzędnika Lewickiego słychać próby oszukiwania samego siebie. Jak zauważa Marcinów:

Głęboko odcisnięta przeszłość narzuca swój wymiar dzisiejszym działaniom. Przyjmowane pomimo wszystko zobowiązania („Sądzę, że jest to raczej łaska dana mi przez los, przez przypadek, że potrafiłem w sobie wskrzesić młodość, że potrafię przeżywać naszą miłość jako pierwszą” [*Koniec i początek*, s. 180]) są raczej skazanymi na klęskę okolicznościowymi mrzonkami. Pełnią bowiem tylko doraźną, kompensacyjną rolę. W bilansie, jaki w tę noc się dokonał, to, co przeszłe, przeważało, a owa „łaska” była krótkoterminowym złudzeniem (...).

Również zdaniem Kolarzowskiego omawiane trzy teksty kultury dają się odczytać jako analiza „archeologii pozorów”, bo

falszem okazuje się dosłownie wszystko: miłość, przyjaźń, patriotyzm, przyzwoitość³⁴⁸.

W przypadku innego bohatera – Jana Kowalskiego (*Fascynacja*) – kompensacja wynika z „braku pełnego sukcesu artystycznego, skazania na wtórność w sztuce”³⁴⁹. Natomiast historia Piotra z opowiadania *Armelle* pokazuje proces przeobrażania się młodego człowieka znudzonego życiem w cynika.

Nędza rzeczywistości, jaka zostaje obnażona, powoduje takie emocje u twórcy, że decyduje się on na gest kreacyjny. Autor *Manipulacji* – jak większość jego bohaterów – to wpisany w system outsider, którego największą bolączką jest brak odczucia stabilizacji. Wciąż poszukuje on siebie samego i swojego miejsca w świecie, płacąc za to wysoką w gruncie rzeczy cenę: nadszarpnięte dobre imię, a wraz z nim marginalizacja i skandal (obyczajowy i literacki). Pisarz wiedział jednak, że jego odbiorcy ten gest rozumieją:

Wiem, że ciągle piszę ten sam wiersz, tę samą powieść, tę samą sztukę, chociaż gatunki to odległe, łączy je ten sam rodzaj wyobraźni. I wystarczy mi, że ten rodzaj wyobraźni jest rozpoznawany jako mój przez pewien krąg odbiorców z różnych pokoleń³⁵⁰.

W tym kontekście należy powiedzieć również o palimpsestowości obrazów filmowców-kreacjonistów. Iredeński spisuje swoje historie w sposób, jaki można zaobserwować także u innych twórców kina. Mianowicie, film tak powstały:

³⁴⁷ Z. Marcinów, *Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań „Związki uczuciowe”*, w: tegoż: *Bohater obok świata...*, s. 127.

³⁴⁸ Tamże.

³⁴⁹ Tamże, s. 129.

³⁵⁰ I. Iredeński, *Przedmowa do Armelle...*, s. 9.

to niemal znalezisko archeologiczne, w którym pod warstwą zewnętrzną można odkryć inne, głęboko ukryte”³⁵¹.

Twórczość Iredyńskiego należy również do tzw. nurtu wyobraźniowego. Obserwowane już wcześniej – na obszarze literatury – zagadnienia dotyczące sposobu obrazowania, wyrosły na gruncie poetyki imaginatywnej, której patronuje T.S. Eliot³⁵². Autor *Związków uczuciowych* jako pisarz i scenarzysta dokonuje czegoś, co można by określić „subiektywizacją audiowizualnego dyskursu”³⁵³. Wpisuje się tym samym w poczet twórców kina dokonujących transformacji rzeczywistości na kształt, jaki zrodził się w ich wyobraźni. Zagadnienie to koresponduje z tym, co o „sztuce i percepcji wzrokowej” powiedział niegdyś znawca tematu, Rudolf Arnheim. Wyróżnił on dwa sposoby percypowania świata: ekstrawertyczną i introwertyczną³⁵⁴. Jak już zostało wspomniane wyżej, Iredyński reprezentuje koncepcję introwertyczną, opartą na wyobraźniowym postrzeganiu i subiektywizmie. Rodzaj wykonywanego przez niego rzemiosła scenopisarskiego można określić również jako tworzenie sztuki konceptualnej, ideoplastycznej³⁵⁵. Porządkowanie wiedzy o świecie w oparciu o intelekt, doświadczenie oraz – co najistotniejsze – zmysł artystyczny, oznacza nadawanie sensów i kształtów pojęciom poprzez ich nazywanie. Obrazy powstałe w wyniku działania bodźca zewnętrznego podlegają zatem transformacji w wyobraźni twórcy oraz oddziałują na odbiorcę, który dokonuje ich wizualizacji. To wychylenie ku *creatio* nie oznacza jednak zupełnego zanegowania postrzegania zobiektywizowanego, opartego na kształcie rzeczywistości, czyli postawy ekstrawertycznej, w której to „świat zewnętrzny wyznacza pole działań i kształt reakcji percepcyjnych”³⁵⁶. Widać jednak wyraźnie, iż to orientacja zdominowana przez aktywność kreacyjną – co wyraża się w technice obrazowania. Interesującym przykładem gestu kreacyjnego jest na przykład scena z dramatu psychologicznego *Magiczne ognie*³⁵⁷, prezentująca introspektywny obraz wizji zahipnotyzowanej bohaterki, która uwalnia się w sposób symboliczny od uczucia do męża, jakie ją ciemieży. W efekcie doznaje ukojenia i kompensacji. W tym fragmencie nie

³⁵¹ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 10.

³⁵² Zob. na ten temat M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

³⁵³ T. Szczepański, *Film i literatura XX wieku: próba historycznego przekroju*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czerwińska i inni, Kraków 2005, t. 1, s. 383.

³⁵⁴ Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.

³⁵⁵ Na temat nomenklatury i podziałów wyrosłych na gruncie różnych koncepcji związanych z kinematografią zob. artykuł J. Reka, *Między filmowym analfabetyzmem z kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, w: *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982, s. 36 – 47.

³⁵⁶ J. Rek, *Między filmowym analfabetyzmem z kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu...*, s. 44.

³⁵⁷ *Magiczne ognie*, reż. J. Kidawa, scen. I. Iredyński, Łódź 1983.

pojawiają się słowa. Obraz składa się ze spowitych mgłą tańczących par i zmysłowej muzyki w tle. Zastosowano również grę światel i cieni.

Należy dodać, że odbywa się to stwarzanie również poprzez język, co jest rudymmentarnym budulcem światów przedstawionych w słuchowiskach Iredyńskiego³⁵⁸.

Jest jeszcze coś w utworach autora *Manipulacji*, co zasługuje na uwagę, a mianowicie buduje on – podobnie jak inni adepci szkoły z programem konceptualnym – sieci odniesień prowadzących do własnej biografii. Autokreacja, służąca temu wybiegowi, dokonuje się na zasadzie efektu zwierciadła, którego specyficzną właściwością jest, iż autor odbija w nim jakiś wymyślony przez siebie autoportret. Wydaje się, iż był w związku z tym także świadomy, iż:

kolejne wizerunki własne odbijają się w postaci bohaterów, którzy rozpoczynają żywot autonomiczny, wystawiony na próbę w przestrzeni dialogu z odbiorcami³⁵⁹.

W związku z powyższym pojawia się zagadnienie związane z możliwościami i ograniczeniami werbalizacji i wizualizacji swoich myśli i uczuć. Istotnym elementem ich ekspresji jest zatem sprawny, czy też – jak go określił Edgar Morin – „totalny i wielofunkcyjny” język filmu, kumulujący w sobie „wszystkie języki”. Stąd jego synkretyczny charakter, wynikający z „powszechnego fenomenu uczestnictwa” w jego odbiorze³⁶⁰. O swoich uczuciach i stanowisku wobec rzeczywistości opowiedział Iredyński rozpisując ujęcia poszczególnych scen. Czy jednak film oparty na scenariuszu *Armelle* oddaje autorskie zamierzenia? Przyjdzie się o tym przekonać nieco później.

Tymczasem godnym wspomnienia okazuje się fakt, iż jego opowiadania zostały wydane w roku siedemdziesiątym, a zatem na granicy dwóch bardzo istotnych w Polsce zjawisk kulturalnych. Powszechne zaniepokojenie młodych twórców kina sytuacją społeczno-polityczną przypadło na lata 1976-1981. Obecny był w nich niepowtarzalny ferment, spowodowany odrzuceniem rzeczywistości, wobec której buntują się również bohaterowie *Związków uczuciowych*. Z kolei na drugim biegunie pobrzmiewają echa wcześniejszej, popaździernikowej (rozwijającej się w latach 1955-1965) polskiej szkoły filmowej. Niegdyś Andrzej Wajda powiedział o niej:

Największą słabością szkoły polskiej z lat pięćdziesiątych i przyczyną jej nieuchronnego zniknięcia było to, że jej bohaterowie byli głupszy niż Historia.

³⁵⁸ Zob. na ten temat rozdział siódmy niniejszego tekstu.

³⁵⁹ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja...*, s. 422.

³⁶⁰ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 243-248.

Moim zdaniem błędem jest stać po stronie Historii zamiast po stronie bohatera³⁶¹.

Iredyński napisał scenariusze między innymi do trzech tego typu filmów. *Śmierć w środkowym pokoju*³⁶² przenosi widza do czasów okupacji, w których strach potęguje instynktowne myśli i działania. *Zejsście do piekła*³⁶³ jest natomiast opowieścią odnoszącą się do rzeczywistości obozów koncentracyjnych. *Sam pośród miasta*³⁶⁴ (1965 r.) prezentuje portret przedstawiciela pokolenia Kolumbów, próbującego w permanentnym poczuciu wyobcowania zmierzyć się z rzeczywistością. Charakterystyczną cechą wspólną obrazów powstałych w tym czasie – obok znacznego zróżnicowania ich tematyki i poetyk, eksponujących jednak zgodnie pustkę egzystencjalną bohaterów, konkretnych ludzi wyciągniętych z tłumu – był ich związek z literaturą. I właśnie dlatego niektórzy badacze odchodzą od sztandarowego określenia tego zjawiska szkołą, preferując na przykład – za Markiem Hendrykowskim – miano formacji artystycznej, które obok realizacji postulatu podmiotowości, oddaje także jego wielowymiarowość i polifoniczność³⁶⁵. Znaczenie literatury polskiej jako źródła pomysłów filmowych podkreśla ten wybitny filmoznawca w swoim artykule dotyczącym korespondencji sztuk³⁶⁶.

Strukturę czasoprzestrzenną utworów literackich i filmowych autora *Manipulacji* wypełniają projekcje emocji bohaterów. Na kartach swoich książek Iredyński eksponuje ich lęki i fobie, tworząc intymne psychoprzestrzenie, natomiast przedstawieniu uczuć i relacji międzyludzkich w kinie służą poza tym dialogi skomponowane ponadto z warstwą akustyczną, wykorzystującą – obok interesującej i adekwatnej do sytuacji oprawy muzycznej – szepty, szmery, a także milczenie, które dobitnie podkreślają dramaturgię poszczególnych scen. I to wszystko zakwalifikować można jako – jak powiedział niegdyś przy innej okazji Borys Ejchenbaum –

fakt rzucający się w oczy: literatura konsekwentnie przesuwana się przez aparat projekcyjny³⁶⁷.

³⁶¹ Cyt. za M. Haltofem, *Polska szkoła filmowa*, w: tegoż, *Kino polskie*, Gdańsk 2004, s. 93.

³⁶² *Śmierć w środkowym pokoju*, reż. A. Trzos, scen. I. Iredyński, Łódź 1965.

³⁶³ *Zejsście do piekła*, reż. Z. Kuźmiński, G. Zalewski, scen. I. Iredyński, Łódź 1966.

³⁶⁴ *Sam pośród miasta*, reż. H. Bielińska, R. Rydzewski, scen. I. Iredyński, Warszawa 1965.

³⁶⁵ M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, w: *Szkoła polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 9.

³⁶⁶ M. Hendrykowski, *Zagadnienia kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, w: *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979.

³⁶⁷ B. Ejchenbaum, *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przeł. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 125.

Wacław Tkaczuk, recenzując *Związki uczuciowe* niemal natychmiast po ich pojawieniu się w ofercie wydawniczej Czytelnika, zwrócił uwagę na to, iż ów zbiór opowiadań stanowi przykład „przeniesienia w strukturę utworu literackiego doświadczeń poetyki dzieła filmowego”. Po czym w wypowiedzi krytyka pojawia się szereg uzasadnień jego tezy:

Iredyński korzysta z niej nie dla ukształtowania fabuły wyrażającej jakieś niezależne treści, których nie pomieściłby, powiedzmy, scenariusz, nie skłania się też ani do moralności, ani estetyki zbieżnej z tendencjami i tradycjami określonego gatunku filmowego. Poetyka filmowa formuje przede wszystkim narrację, pisarz sięga do niej tak, jak sięga się po skróty, symbole, kody. Występuje więc ona jako jeden z języków współczesności, który (...) może być językiem literatury³⁶⁸.

Kamerze zostaje więc przyznane prawo prowadzenia narracji. Jest ona pewnym wariantem narzędzia opisu rzeczywistości, przypominającym – obok ciągu przyczynowo-skutkowego – o możliwości panoramicznego i achronologicznego spojrzenia i rejestrowania. Co jednakże oznacza, że poetyka filmowa stanowi „jeden z języków współczesności”? Zważywszy na to, iż źródłem wiedzy o postaciach występujących w filmie jest głównie dialog, trzeba powiedzieć, że to właśnie dzięki kontaktom międzyludzkim dowiadujemy się o świecie przedstawionym i ich samych najwięcej. Musi więc istnieć ten „inny”, „drugi”, dzięki któremu „ja” może się uobecnić albo zostać zakwestionowane³⁶⁹. I właśnie w tym momencie w filmowej rzeczywistości stworzonej przez autora *Manipulacji* pojawia się rozdźwięk, na który zwrócił uwagę także recenzent *Związków uczuciowych*:

(...) samodzielność przyznana słowom zmierza z kolei do jednego: ma dowieść, że od tej strony wszelki dostęp jest zamknięty, udaremniony, prawda zaś skażona już u źródeł. (...) Słowa tak pomnożone w dialogach, traktowane są z nieufnością³⁷⁰.

Z tej niemożności wypływa tragizm postaci zarówno literackich, jak i filmowych, wykreowanych przez Iredyńskiego. Nieadekwatność tego co powiedziane, do tego, co pomyślane, skutkuje alienacją bohaterów, a to z kolei czyni ich relacje interpersonalne płytkimi, małostkowymi.

³⁶⁸ W. Tkaczuk, *Mimo woli*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 5. Cyt. za P. Sieniuć, *W zwierciadle prasy...*, s. 22.

³⁶⁹ M. Jędraszewski, *Wobec innego...*, s. 149.

³⁷⁰ W. Tkaczuk, *Mimo woli...*, s. 22.

Uczuciowa meskineria

Scenariusz wyreżyserowanego przez Jacka Lenczowskiego filmu *Armelle*, który powstał na kanwie opowiadania Iredyńskiego o tym samym tytule, napisał Wojciech Solarz. Dzieło rozpoczyna się niemal dokładnie tak, jak jego literacki pierwowzór – młody absolwent socjologii otrzymuje zadanie realizacji reportażu na temat funkcjonowania pewnego hotelu robotniczego w Owocowie³⁷¹. Początkowo nic nie zwiastuje kłopotów. Aż do momentu spotkania w pociągu. Piotr oczarowany urodą nieznajomej, wysiada za nią na stacji w Dąbrówce. Dziewczyna nie pyta o nic. Informuje go jedynie, że muszą się spieszyć, gdyż za chwilę zmokną. Deszcz miało zwiastować zachowanie konduktora, który nie skontrolował jej biletu. Następnie prosi mężczyznę o nadanie jej imienia. W strugach deszczu bohaterowie docierają do domu Armelle, gdzie oboje korzystają z kąpieli i piją koniak. Romantyczny nastrój nagle zostaje zepsuty przez

mężczyznę w ciemnym, spływającym wodą płaszczu. Średniego wzrostu, o nijakiej twarzy³⁷².

Kolejną informacją, która się pojawia jest ta, iż Piotr ocknął się leżąc na podłodze z potężnym bólem głowy. Dziewczyna przeprosiła go i zaproponowała, by wrócił następnego dnia. W czasie Piotra „biło gorące źródło bólu”³⁷³, zagłuszające pojawiające się myśli i obrazy:

Widziałem stojącego w drzwiach mężczyznę. Armelle siedzącą w pociągu, potem niosły ją na ramionach świętecznie ubrane kiziorzy, Lucyna siedziała przy adapterze w pozycji Buddy, robiła unik i moja pięść trafiała w żołądek mężczyzny w ciemnym płaszczu, ten zwijał się i padał przy komodzie z ciemnego drzewa, sztych na pożółkłym papierze, przedstawiający kobietę rozpiętą na kole do łamania, ojciec trzymał go w szufladzie swojego biurka, rysy tej kobiety stały się twarzą Armelle. „Wpisana w koło” – jak nazywał sztych ojciec, Jaś mówił: mam królewskiego fula, Armelle była blisko, jej oczy lśniły, bieглиśmy wśród deszczu, mężczyzna w ciemnym płaszczu padał na podłogę, pusta pływalnia i woda basenu pomarszczona przez wiatr³⁷⁴.

Symultaniczność tego opisu oddaje stan, w jakim znalazł się znokautowany bohater. Obrazy nakładają się na siebie bez logicznego uzasadnienia, bez związku przyczynowo-skutkowego.

³⁷¹ Zdaniem Zdzisława Marcinowa Piotr „został tu wyraźnie wykreowany na reprezentanta, tak ganionej w tzw. marcowej propagandzie, bananowej młodzieży. Wywodzi się ze świetnie sytuowanej, inteligenckiej rodziny. (...) zblazowany, niemający żadnych problemów materialnych (...)”. Z. Marcinów, *Nie tylko o uczuciach...*, s. 130-131.

³⁷² I. Iredyński, *Armelle*, w: *Ireneusz Iredyński. Dzieła zebrane*, red. P. Sieniuc..., s. 52.

³⁷³ Tamże, s. 53.

³⁷⁴ Tamże, s. 54.

Zabieg ten prowadzi ponadto do efektu polifoniczności wizerunku bohatera. Postaci i wydarzenia obecne w projekcjach wyobraźni Piotra pozwalają dokonać jego charakterystyki. Każda z wizji to osobny obraz. Podobnie jest w sztuce audiowizualnej, gdzie obraz powstaje jako ekwiwalent słów. Jeśliby przyjrzeć się tej samej scenie, ale przedstawionej z wykorzystaniem narzędzi sztuki wielotworzywowej, jaką jest właśnie film, niemal od razu dochodzi do uświadomienia sobie, iż obraz rzeczywistości w utworze literackim jest bardziej subiektywny niż w filmowym,

w którym jeśli rzeczywistość kreujemy, to zawsze ona również istnieje w formie danej, gotowej, konkretnej i autentycznej, bo w kinie się wierzy w to, co się widzi. Przyjmując, że kino musi być oglądane, przyjmujemy też granicę introspekcji, która nie może być przekroczona³⁷⁵.

Przytoczone słowa Filipa Bajona – pisarza i reżysera – korespondują z zagadnieniem autokreacji, które również jest obecne w twórczości Iredyńskiego. W obydwu przypadkach podobnie, jak z kreacją samego siebie, rzecz ma się z prezentacją świata w filmie i literaturze. Badaczka dzieł filmowych poznańskiego artysty, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, podkreśla, iż:

pisarz kluczy, zaciera ślady, mnoży znaczenia, jest dwuznaczny, natomiast scenarzysta (i reżyser) dąży do klarowności przedstawionych wydarzeń i ich rozwoju³⁷⁶.

Dlatego właśnie u obu autorów – *Manipulacji* i *Cienia po dniu* – narrator-bohater posługuje się niedopowiedzeniem, przejawia często brak zaufania dla tego, co powszechnie uznane za oczywiste, z niedowierzaniem przyjmując jednowymiarowość ludzi i zjawisk. Na tej podstawie zatem wysnuć można paralełę między cechami charakterystycznymi poetyk (literackiej i filmowej) Bajona i Iredyńskiego.

Symultaniczna kompozycja obrazów pojawiających się w wyobraźni Piotra została, niestety, w filmie pominięta. Natychmiast po bolesnym doświadczeniu bohater po prostu wraca na dworzec i wsiada do pociągu, który zawozi go do Owocowa – miejsca realizacji materiału o hotelu robotniczym. Czyżby reżyserska rezygnacja z dokonania wglądu w jego przemyślenia wynikała z ograniczeń, o których wspominał w wywiadzie cytowanym wyżej, Filip Bajon: „kino musi być oglądane, przyjmujemy też granicę introspekcji, która nie może być przekroczona”? Okazuje się, że zgodnie z intencją scenarzysty i reżysera *Armelle* punkt ciężkości został przeniesiony z kwestii psychologicznych, akcentowanych przez autora opowiadania, na te „dążące do klarowności przedstawionych wydarzeń i ich rozwoju”, czyli

³⁷⁵ *Każdy musi mieć swoją historię*. Z Filipem Bajonem rozmawia B. Mruklik, „Kino” 1979, nr 11, s. 11.

³⁷⁶ E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przesłona, O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003, s. 35.

w sensie obiektywnym jedyne adekwatne do fabuły filmu, który – dodajmy – przestaje być oparty na tekście literackim, a zaczyna go upraszczać, a nawet na nim pasożytować. Substytutem dla psychoprzestrzeni bohatera opartej na introspektywnych i retrospektywnych obrazach okazały się szkicowo zarysowane relacje interpersonalne – tworzone na kanwie powierzchownie prowadzonych dialogów. W tekście opowiadania Piotr integruje się z pijanymi robotnikami tylko w zakresie, w jakim jest mu to potrzebne do napisania artykułu. Postanawia więc swoją aktywność ograniczyć do wypijania kolejnych bruderszaftów i wsłuchiwania się w ich minorowe zawodzenie. W myślach jednak Piotr wciąż dokonuje retrospekcji:

Siedzieliśmy potem przy butelce, ktoś opowiadał o żniwach, o Jadźce z uciętymi nogami, nienazartej jak świnia, silnej jak wół i rozgrzanej jak piec, amatorska rzecz – śmiali się, o machlojkach, (...), znowu o Jadźce, (...), a później mówili o wypłacie. Zaczerwienione twarze, klębiący się dym, rozpluwające się słowa. Siedząc nad pustą musztardówką, myślałem o wczorajszym wieczorze. Jeszcze raz przypomniłem sobie olśniewający uśmiech Armelle, dotknięcie jej napiętej i rtęciowo ciężkiej piersi, jej długie nogi położone na ławce pociągu i to coś w jej uśmiechu, słowach i ruchach, co czyniło je właśnie tymi, które się widziało w porannym śnie, w marzeniu sytego popołudnia (...) ³⁷⁷.

Wypowiedzi filmowych postaci – skomponowane w formę dialogu – brzmią natomiast tak:

Piotr: Słuchajcie, przecież tak naprawdę nie może być. Musicie wyjść z tego dołka, bo w końcu zgnijecie. Ja mam kogoś w Warszawie, on może załatwić. Jak się nazywa ten twój kumpel? Przecież razem możemy iść do niego i nie ma co pękać.

Robotnik 1: Eee... Skubany tylko tak mówi. I tak nas w końcu wyrolują.

Robotnik 2: Jak jeszcze raz pojedzie po premii, dostanie tak w mordę, że się nogami nakryje.

Robotnik 3: Wzięli 10,400 – to by starczyło na cztery flaszki. A ty masz flaszkę?

Piotr: Mogę kupić, tylko nie wiem, gdzie tu meta.

Robotnik 3: Jak to nie wiesz?

Piotr: Powiedźcie, gdzie, to skoczę.

Robotnik 4: To wszystko wilki, hieny. Mnie się trzymaj. Jak Boga jedynego kocham – hieny. Ale my nie damy się wykołować, co? Żyć trzeba. A ty mnie się trzymaj.

(*szarpanina*)

Piotr: Przestańcie chłopaki. Jak nie wyjdziecie z tego gówna, to zginiecie ³⁷⁸.

Nic z tego, co zostało powiedziane, w żaden sposób nie oddaje stanu psychicznego bohatera, który przecież poprzedniego wieczoru doświadczył tak wielu intensywnych przeżyć. To co najmniej dziwne, a z pewnością niekonsekwentne rozwiązanie fabularne. Oprócz agitującej

³⁷⁷ I. Iredyński, *Armelle...*, s. 56-57.

³⁷⁸ *Armelle*, reż. J. Lenczowski, Polska-Węgry 1990, 00:23:20 – 00:24:52.

przemowy Piotra i przydługiego pijackiego zawodzenia jego interlokutorów nie pojawia się nawet przez chwilę głos z *offu*, co przecież umożliwiłoby zdobycie choćby fragmentarycznej wiedzy na temat przemysłów bohatera. Zabieg ten byłby znakomitą alternatywą dla – w gruncie rzeczy – nieistotnych dla rozwoju akcji dialogów. Prezentowanie treści za pomocą nadmiernej ilości wypowiedzi bohaterów skutkuje jej spowolnieniem i w dalszej konsekwencji – znużeniem widza. Niewykluczone, że jednym z powodów marginalizacji tego filmu mogą być zatem słabe i nazbyt rozbudowane dialogi.

Oddając jednak sprawiedliwość filmowi Lenczowskiego, wypada powiedzieć, iż owszem – raz podjął on próbę pokazania bohatera na granicy snu i jawy³⁷⁹. W dwudziestosekundowym ujęciu – w półzblizeniu – prezentującym Piotra na pierwszym planie (plan gestu) pojawia się za jego plecami Armelle, która znika natychmiast, gdy ten otwiera oczy. W tym przypadku – dodajmy, że jednym z niewielu³⁸⁰ – eksponowany jest bohater, jego mimika i gesty. Głębia emocji niestety płycieje, bo przecież stan bohatera, rozważany w oparciu o ciąg przyczynowo-skutkowy, wynika z upojenia alkoholowego. Wszak w efekcie zastosowania w tym filmie montażu narracyjnego wiadomo, że wizje Piotra to po prostu pijackie zwidy. W opowiadaniu Iredyńskiego preludium do halucynacji jest również – ale nie wyłącznie – alkohol. Piotr upija się, po czym kładzie się na dworcowej ławce. Kobieta odwiedza go we śnie:

I kiedy się rano obudziłem, jakbym wypływał z ciemnej wody, byłem pewny, że w nocy obudziło mnie dotknięcie, że zobaczyłem nad sobą Armelle.

- Co tu robisz? – spytała.

- Ciebie przecież nie ma.

- Masz rację, mnie nie ma.

Zniknęła z mego pola widzenia, a ja znów zapadłem w ciężki sen. A gdy rano wypłynąłem w jaśniejące pasmo świadomości, pewność, że widziałem Armelle, została za mną³⁸¹.

Zastosowana w tym fragmencie technika oniryczna powoduje zacieranie się związków przyczynowo-skutkowych i nie odsyła bezpośrednio do tłumaczeń z zakresu *delirium tremens*. Podczas marzenia sennego Piotr jest zaskakująco świadomy tego, iż ma do czynienia ze zjawą. Efekt rozmycia się granicy między snem i jawą potęguje pojawienie się metaforyki akwaticznej, a wraz z nią motyw „tajemniczych wód” – tych, na które wysyłano szaleńców. O bohaterze opowiadania Iredyńskiego można powiedzieć, iż jest on jednym z nich.

³⁷⁹ tamże, 00:38:15 – 00:38:35.

³⁸⁰ Kolejnemu pojawieniu się Armelle w jego wyobraźni (00:38:29) towarzyszą słowa, które usłyszał od niej podczas pierwszego spotkania. Ponownie kobieta odwiedza Piotra we śnie. Wciąż jednak nie dochodzi między nimi do rozmowy.

³⁸¹ I. Iredyński, *Armelle...*, s. 77.

Wyalienowany i wzdychający do kobiety, której nikt nie zna, co dzień żegluję na granicy snu i jawy, nie dostrzegając coraz mniej wyraźnej linii horyzontu. Woda, w odróżnieniu od lądu – obszaru stabilizacji – konotuje pojęcia takie jak podróż, ale też oczyszczenie i transcendencja. Właśnie takie rozumienie żywiołu zaproponował Michel Foucault. *Stultifera navis* – jego rozprawa na temat losów renesansowych szaleńców – pomaga określić symboliczne położenie na pograniczu świata, w jakim znalazł się bohater *Armelle*:

Na swym szalonym statku szaleniec zdążył w inny świat i z innego świata przybywał, kiedy dobijał do brzegu. Nie wiadomo też, do jakiego lądu zawinie, ani nie sposób zgadnąć, skąd przybywa, gdy dopłynie do brzegu. Nie ma innej prawdy ani ojczyzny prócz pustynnego obszaru między dwiema ziemią, z których żadna mu nie przynależy³⁸².

Wszak Piotr czuje, jakby „wypływał z ciemnej wody, (...) w jaśniejące pasmo świadomości”. Po przekroczeniu granicy świadomości i nieświadomości powiada, iż *Armelle* została za nim. Historię wyobcowanego wagabundy przedstawiono niemal jako egzemplifikację słów Foucaulta:

Jedno nie ulega wątpliwości: woda i obłąd na długo miały się zjednoczyć w marzeniu sennym Europejczyka³⁸³.

To właśnie symptomatyczne w kreacji literackiego Piotra – mimo wszystko romantyka, co zresztą wynika również z wypowiedzi innych postaci opowiadania. Taką opinię o bohaterze wyraziła ciotka jego kolegi, Jurka:

- Wy jesteście romantycy. (...) Czekać na dziewczynę, o której się nic nie wie.
- Dobra, zimna wódka.
- Tak, pan jest już przystosowany. Zdania oznajmujące uniwersalne. Lekarstwo na wszystko. Zdania nie na temat. Podstawowa zasada dobrego dialogu³⁸⁴.

W filmie ta scena również się pojawia. Wypowiedzi interlokutorów, choć trochę zmienione, oddają zamysł autorski dotyczący niemożności osiągnięcia porozumienia między jednostką oscylującą na granicy snu i jawy a innymi. Pominięta jednak została inna kwestia, a mianowicie dotycząca psychoprzestrzeni bohatera. Wiele razy na kartach opowiadania Piotr prowadzi monologi na tematy związane z pragnieniem uargumentowania dojrzałości, męskości, honoru. Oto kilka jego refleksji:

Myślałem o tym, że mógłbym wsiąść do pierwszego pociągu odjeżdżającego do

³⁸² M. Foucault, *Stultifera navis*, w: tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 24.

³⁸³ tamże, s. 25.

³⁸⁴ I. Iredyński, *Armelle...*, s. 89.

Warszawy, że wziąłbym w domu letnią kąpiel, a potem przyszliby koledzy i zasiedlibyśmy do pokerka. Ale wiedziałem, że czułbym się przez wiele dni chory i mimo że uśmiechałbym się i rozmawiał z ożywieniem, byłbym naprawdę chory na wielką chorobę rozczarowania, która nawiedza dojrzewających chłopców, a która oblekłaby mnie nawet kilka lat później, kiedy już uzyskalbym pewność, że od dawna należę do świata ukształtowanych. Wyrzuty, że jeszcze nie poczekałem, mieszałyby się z drążącym wstydem, iż dziewczyna pomyślała, że przestraszyłem się mężczyzny w ciemnym płaszczu³⁸⁵.

A w innym miejscu, natychmiast po pobiciu:

Widziała mnie znokautowanego od jednego ciosu, nie może pomyśleć, że się zląkłem szybkiej pięści, że wystarczy mnie uderzyć, abym tchórzliwie zniknął. (...) I jeśli spotkam się z facetem o nijakiej twarzy, będę wiedział, co robić. (...) Widziała mnie leżącego jak bezwładny worek. Czy nie odczuła pogardy? A może była to litość? Może dzięki mnie chciała wyrwać się z koła, które stanowią ramiona tego mężczyzny, a ja ją zawiodłem? Zwaliłem się na podłogę śmieszny, bezradny szczeniak³⁸⁶.

Motywacja poszukiwacza jest zatem wielopłaszczyznowa. Okazuje się, iż noce i dni na dworcu kolejowym każe mu spędzać nie tylko obsesyjna myśl o ponętnej nieznajomej, ale i obowiązek moralny. Piotr zobligował się wobec samego siebie. Ma udowodnić, iż nie jest tchórzem. Jego *idee fixe* stała się nieustanna konieczność potwierdzania swojej męskości, czego otoczenie nie rozumie, dosyć szybko uznając go za wariata. Po wtóre, kiedy Piotr ostatecznie odnajduje dziewczynę i swojego oprawcę, nie urzeczywistnia swojego pragnienia i po prostu zawodzi:

- Przepraszam pana – powiedział. Pan nic nie był winien. Ona zresztą także. Jak pan chce, to może mi się pan zrewanżować. (...)
- To był dobry cios – odpowiedziałem i zacząłem szukać po kieszeniach papierosów; zaskoczył mnie, nie spodziewałem się takiej odzywki³⁸⁷.

Po trzecie natomiast – reżyser nie wyeksponował owego dylematu. Z tego też powodu zakończenie filmu odczytane zostaje w związku z tym tylko jako obraz wielkiego rozczarowania młodego człowieka – romantyka, który przekonał się, że został oszukany. Jego Armelle, królowa i rajski ptak, okazała się być wyrachowaną *femme fatale*, a Piotr jej kolejną ofiarą.

Jeśli chodzi o eliminację pewnych istotnych elementów opowiadania, trudno oprzeć się wrażeniu, iż w scenie prezentującej bohatera w hotelu robotniczym jego wypowiedzi, na

³⁸⁵ Tamże, s. 93.

³⁸⁶ Tamże, s. 58.

³⁸⁷ Tamże, s. 112.

skutek tak silnej ich redukcji do sloganów o niesprawiedliwości społecznej i konieczności sprzeciwienia się jej, nie tylko zafałszowują proveniencję romantyczną protagonisty, ale wręcz są echem – dawne to dzieje, ale jednak – narracyjnego komentarza w tzw. czarnej serii polskiego dokumentu. *Uwaga, chuligani*³⁸⁸, czy *Paragraf zero*³⁸⁹ przedstawiały jakiś wyimek (zdegenerowanej) rzeczywistości z perspektywy wszechwiedzącego komentatora, który z powodu braku dialogów – inaczej niż w filmie Lenczowskiego, bo tu komentarz zastąpiono wypowiedzią jednowymiarowych postaci upozowaną na autentyczną – jest głosem wszystkich postaci, czyli tak naprawdę żadnej. Zatem to, co dzieli te filmy – z pozoru bardzo odległe, jeśli chodzi o poetykę i chronologię – paradoksalnie łączy je: są to w istocie dzieła bez bohatera. Oto i częsty efekt przeniesienia punktu ciężkości z kwestii psychologiczno-egzystencjalnych na społeczną. Wiążąca się z tym cecha wspólna tego rodzaju projekcji odwilżowych i omawianego filmu zawiera się w nieodpartym wrażeniu spychania na margines tego, co naprawdę istotne. Zarzuty nieuzasadnionej redukcji głębi psychologicznej bohatera *Armelle* już padły, natomiast o „czarnej serii” czytamy:

Filmy te oglądane z dzisiejszej perspektywy budzą uzasadniony sceptycyzm właśnie, gdy idzie o prawdę o świecie, który opisywały. Podejrzenia wzbudza już sama tematyka. Dlaczego w czasie, gdy dokonywały się znaczące zmiany w centrum życia społecznego i politycznego, kamery dokumentalistów zostały skierowane na margines?³⁹⁰

Odpowiedź w tym przypadku jest oczywista:

(...) obrazy te opowiadają tylko o tym fragmencie rzeczywistości, na którego przedstawienie zgodziła się ówczesna władza. Zatem przekazany za ich pośrednictwem obraz świata jest niepełny³⁹¹.

Mniej jasna natomiast w dalszym ciągu pozostaje motywacja Lenczowskiego do stworzenia wrażenia sztuczności i teatralności.

Warto dodać również – poniekąd jako złagodzenie zoilowskiego tonu – iż w twórczości samego Iredyńskiego odnaleźć można echo hołdujących doraźnemu zapotrzebowaniu na tego rodzaju publicystykę „czarnych reportaży”, o czym wspomina badacz jego twórczości, Zdzisław Marcinów. Autor rozprawy zatytułowanej *Bohater obok świata* przywołuje jeden z pierwszych wierszy debiutującego w 1956 roku poety i pisarza, *Parowóz pokoju*, który wpisuje się właśnie w tę odwilżową falę „gorzko i drapieźnie

³⁸⁸ *Uwaga, chuligani*, scen. i reż. J. Hoffman, E. Skórzewski, Warszawa 1955.

³⁸⁹ *Paragraf zero*, scen. i reż. W. Borowik, Warszawa 1957.

³⁹⁰ M. Jazon, *Czarne filmy posiwały. Czarna seria polskiego dokumentu 1956-1958*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 48.

³⁹¹ Tamże.

obnażając fasadowość hasłowych miraży”:

Parowóz codziennie wjeżdżał
do jego pokoju do jego pokoju
pokoju o 9 metrach kwadratowych
[...]
Umarł
Skulony i drżący obok parowozu³⁹².

Czarna seria, o której tu mowa, w bardzo obrazowy i sugestywny sposób prezentowała negatywne aspekty życia polskiej społeczności. Zdaniem teoretyków kina „grupę filmów realistycznych (...)”, charakteryzujących się występowaniem „mrocznego obrazu rzeczywistości filmu noir”³⁹³, który jest tłem dla egzystencji postaci takich jak: outsiderzy, przestępcy czy *femme fatale*, należy określić mianem „czarnego realizmu”.

Najbardziej znanym polskim przykładem tego (sub)gatunku jest *Baza ludzi umarłych*³⁹⁴ oparta na motywach opowiadania Marka Hłaski pod tytułem *Następny do raju* (wyd. 1958). Bohaterowie filmu Czesława Petelskiego reprezentują środowisko zdegradowanych i preferujących życiowy marazm kierowców ciężarówek. Kobieta – zresztą jedyną w tym towarzystwie – niszczącą mężczyzn jest żona jednego z nich, Wanda. Obraz Lenczowskiego również prezentuje robotników *à rebours*, a *femme fatale* to przecież tajemnicza nieznajoma.

Na marginesie rozważań o *Armelle* warto dodać, iż w zasłyszanej przez głównego bohatera opowiadania rozmowie, a także – możliwe, że powstałych w wyniku z nią asocjacji – w rojeniach bohatera o pięknej nieznajomej pojawiają się nogi, które powracają jako fetysz także w *Manipulacji*. Niezmiennie eksponowany jest także i w tym utworze Iredyńskiego – w filmie pominięty – motyw deformacji i destrukcji kobiecego ciała, co dowodzi wszechobecności funkcjonowania w jego tekstach odrażającej estetyki jako elementu konstytuującego psychoprzestrzeń bohaterów. Na obszarze relacji interpersonalnych są oni obecni jedynie pozornie. Analogiczną sytuację egzystencjalną postaci obserwować można w tekstach Marka Hłaski³⁹⁵. Trzeba również powiedzieć, że los *Armelle* podzieliło poniekąd

³⁹² Zob. Z. Marcinów, *Bohater obok świata...*, s. 50.

³⁹³ Marek Haltof, *Polska szkoła filmowa...*, s. 101-102.

³⁹⁴ *Baza ludzi umarłych*, reż. Cz. Petelski, scen. M. Hłasko, Łódź 1959.

³⁹⁵ Paralela pojawia się także przy innej okazji. Omawiane wyżej filmy „czarnej serii” odcisnęły piętno także na twórczości Marka Hłaski. Mikołaj Jazon, autor artykułu o tego typu projekcjach zauważył, iż autor pisząc *Cmentarze* (1955-57) zainspirował się dokumentem zatytułowanym *Warszawa 1956*. Odnośny fragment dotyczy zdarzenia w klatce schodowej zniszczonej w wyniku wybuchu bomby kamienicy, na której znajduje się przywiązany drutem do balustrady i wzywający pomocy chłopiec: - Kto cię przywiązał, zapytał Franciszek. - Mama - powiedział mały. (...) - Żeby nie spadł - wyjaśnił chłopiec i wskazał ręką mglistą pustkę w dole. - Ale ja i tak nie spadnę (...) Parę kroków dalej przywiązana była dziewczynka, potem znów dziewczynka;

także opowiadanie *Następny do raju*. Mianowicie *Baza ludzi umarłych* była głośno:

krytykowana w roku 1959 przez niektórych recenzentów za przedstawienie mrocznego obrazu zwierzęcej egzystencji bohaterów³⁹⁶.

A zatem i tu pojawił się zarzut epatowania okrucieństwem. Kontrowersje jednak dotyczyły także innej kwestii: w filmie zmieniono zakończenie na optymistyczne, co spotkało się ze sprzeciwem Hłaski, który zdecydował się wycofać swoje nazwisko z czołówki³⁹⁷.

Iredyński znalazł się w czołówce filmu jako autor opowiadania, na podstawie którego powstał scenariusz. Dość niefortunne decyzje reżysera i scenarzysty dotyczące przekładu tekstu literackiego na wielotworzywową strukturę kina nie zostały skomentowane w żadnej dostępnej recenzji. W każdej z wypowiedzi krytycznych pojawia się zgodnie przekonanie o meskinerii w treści i formie tego opowiadania, o czym autor wiedział i co kontrował zdecydowanym gestem ironisty – przecież „czyta się je gładko”.

Wydaje się, iż postaciom wykreowanym przez Iredyńskiego tylko literatura umożliwia pełne wyrażenie się. Dzieje się tak dlatego, iż pozwala ona na subiektywizację. Inaczej niż twórczość filmowa. I w tej kwestii warto zacytować artystę, któremu – podobnie jak Iredyńskiemu – patronują dwie muzy: literatury i filmu:

podmiot liryczny powstaje jednak z pewnego poetyckiego przeżycia rzeczywistości, (...), który potem jest przenoszony na ekran. Jeżeli nie masz tego przeżycia rzeczywistości, pozostaje ci tylko technika. I umiejętność reżyserowania filmu³⁹⁸.

Natomiast – obok redukcji zubażającej rys psychologiczny bohatera – pojawia się w filmie Lenczowskiego dodatkowy element fabuły, mający szczególne znaczenie dla dokonania charakterystyki Armelle. Dzięki takiemu ustawieniu kamery, które prezentuje punkt widzenia bohaterki, widz otrzymuje istotną o niej informację. Dziewczyna całując nieznanego, wymownie i prowokacyjnie przygląda się stojącemu u progu drzwi i obserwującemu ją mężczyźnie. Od samego początku pojawienia się jej w pociągu zostaje przedstawiona jakby w cieniu jakiejś enigmy. Nastrój tajemniczości towarzyszący tej postaci w opowiadaniu również – podobnie jak literackie monologi wewnętrzne Piotra – można było ukazać za pomocą środków audiowizualnych, wykorzystując w tym celu na przykład obok montażu narracyjnego – pozwalającego orientować się widzowi w sytuacji – także intelektualny,

jeszcze dalej – dwóch malców (...) Gdzie wasza mama? - Poszła do pracy (...). M. Hłasko, *Cmentarze*, w: tegoż, *Ósmy dzień tygodnia, Cmentarze, Następny do raju*, Warszawa 1989, s. 191-192.

³⁹⁶ Marek Haltof, *Polska szkoła filmowa...*, s. 102.

³⁹⁷ Tamże.

³⁹⁸ *Każdy musi mieć swoją historię*. Z Filipem Bajonem rozmawia B. Mruklik..., s. 12.

polegający na zestawieniu ujęć służących nie przedstawieniu wydarzeń w ciągu przyczynowo-skutkowym, ale umożliwiającą interpretację opartą o treści wynikające z dostrzeżenia subtelnych i abstrakcyjnych znaczeń. Zatem bywa i tak – ma to miejsce w przypadku *Armelle* – że pokusa przeniesienia treści opowiadania na język filmu doprowadza do pewnych niekorzystnych dla dzieła uproszczeń, czy też – inaczej mówiąc – popełnienia grzechu redukcjonizmu. Być może ktoś powie, że tak naprawdę krzywdą wyrządzoną opowiadaniu Iredyńskiego jest niewielka, bo przecież to wcale nie jest dzieło wybitne – czego i sam autor miał świadomość, o czym w przytoczonych wyżej jego słowach – a jedynie tekst o małościowości, czy płytkości uczuć związanych z przelotnym romanssem. Wszak intryga zbudowana została na banalnej historii młodego i wyalienowanego mężczyzny, który wpada w sidła nieco starszej od siebie mężatki, poszukiwanej z determinacją przez kolejne dni. Większość tego czasu bohater spędza na dworcu. Niewykluczone, iż ktoś inny postawi tej pseudo-adaptacyjnej praktyce zarzut szablonowego i anachronicznego potraktowania tej – bądź co bądź – literatury. Cytowany już wcześniej teoretyk filmu, Marek Hendrykowski, wymienia między innymi takie oto wyznaczniki „szablonu adaptacyjnego”³⁹⁹: ekwiwalentyzacja elementów fabularnych i kompozycyjnych albo wręcz „eliminacja wielu dominant kompozycyjnych możliwych do powtórzenia w dziele filmowym” (w filmie Lenczowskiego jest to rezygnacja z wykorzystania retrospektywnych i introspektywnych informacji z *offu*); „sprowadzenie szczegółów wizji literackiej do najbardziej obiegowych i stereotypowych wyobrażeń odbiorczych, pociągających za sobą skrajną redukcję oryginalnych pierwiastków adaptowanego utworu” (filmowo i literacko zaprezentowaną *Armelle* różni przesunięcie punktu ciężkości – sentymalna historia nieporadnego wagabundy została wyreżyserowana jako opowieść o pewnym wydarzeniu związanym z pewną nieznaną w roli głównej i robotnikami jako statystami). Wypada na koniec tej listy przewin zacytować także komentarz do niej, który jest w kontekście omawianych tu tekstów kultury jak najbardziej uzasadniony. Hendrykowski konstatuje:

łączny rachunek strat wywołanych pośrednictwem szablonu adaptacyjnego przedstawia się, jak widać, naprawdę poważnie. (...) Proces unifikacji (...) ogarnia przecież równocześnie pospolitą tandetę literacką i osiągnięcia pisarskie najwyższego lotu⁴⁰⁰.

Filmowcy, twórcy *Armelle* – świadomie czy też nie – zastosowali szablon oddający meskineryjny w efekcie obraz relacji międzyludzkich, czym – w gruncie rzeczy

³⁹⁹ M. Hendrykowski, *Zagadnienia kontekstu literackiego filmu...*, s. 45

⁴⁰⁰ tamże

i paradoksalnie – trafnie nawiązali do pesymistycznej wizji Iredyńskiego, powstałej w oparciu o tezę dotyczącą niemożności porozumienia między jednostką a światem. Szkoda tylko, że w szeregu innych zaproponowanych przez nich redukcji staje się ów szczegół swego rodzaju przypadkowym kreacyjnym produktem ubocznym⁴⁰¹.

Wydrażeni ludzie, chochołowi ludzie

W kontekście poszukiwania analogii między poetykami tych pokoleniowo bliskim sobie twórcom – Hłaski i Iredyńskiego – interesujące stają się tezy Mieczysława Orskiego. Autor *Etosu lumpa* powiada:

Kurs na tematykę marginesu społecznego, który dał się zaobserwować w naszej prozie szczególnie silnie w latach 1958–1963, choć i nieco wcześniej, a także później, wynikał – jak się zdaje – nie tylko z nagłego zafascynowania egzotyką przedmieść, melin i „charakterniaków”, ale chyba też z braku w rękach pisarzy dostatecznych narzędzi poznawczych, umiejętności diagnostycznych, kryteriów służących do rozprawienia się z bardziej doniosłymi tematami współczesności⁴⁰².

Taka rzeczywistość to również obietnica mocnych wrażeń w związku z „bytowaniem wśród wartości ekstremalnych”, bo to:

Świat chaotyczny, pozbawiony jednorodnego systemu czy jednorodnych – do wyboru – systemów norm etycznych i zaleceń postępowania, tolerujący przedziwną, synkretyczną miksturę zachowań obyczajowo-moralnych, w której dobrze miało się i inteligentowi, i robotnikowi, i awansującemu chłopu (...) ⁴⁰³.

Ich historie odnajduje czytelnik Iredyńskiego ponownie – tym razem w napisanych przez niego scenariuszach.

W rozdziale czwartym niniejszej rozprawy znajduje się interpretacja opowiadania zatytułowanego *Fascynacja*, będącego kolejnym – w zamyśle Iredyńskiego – scenariuszem filmu. Niestety, tekst nie doczekał się przeniesienia na ekran. Autor zadedykował go Alinie

⁴⁰¹ Problematykę małostkowości i pustki w relacjach międzyludzkich oraz osamotnienia i rozczarowania podejmuje również w swoim debiucie fabularnym Krzysztof Kieślowski, do którego wspólnie z Iredyńskim napisał scenariusz. *Przejście podziemne* (1973 r.) to kolejna opowieść o młodym idealistcie-romantyku, przegrywającym w starciu ze światem, przypominającym do złudzenia – co osiągnięto w wyniku zastosowania narracji i montażu właściwych filmowi dokumentalnemu – nieprzyjazną i zatłoczoną stołeczną rzeczywistość.

⁴⁰² M. Orski, *Bohater marginesu*, w: tegoż, *Etos lumpa...*, s. 13.

⁴⁰³ Tamże.

Piechowskiej – kompozytorce oraz autorce muzyki do *Kardiogramu* i *Anatomii miłości* – filmów, do których napisał scenariusze. *Fascynacja* – jak już powiedziano – dotyczy problematyki związanej ze złudzeniami na temat bycia pełnowartościowym człowiekiem i artystą. Jest to także opowieść o zakładaniu masek i przybieraniu póz. Jeśli chodzi o jej poetykę, to przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na dialogowość fabuły okraszanej kolokwializmami i wulgaryzmami. W zamierzeniu najpewniej miał Iredeński stworzenie efektu obrazu wstrętnej i absurdalnej codzienności, oddanie języka ulicy. Obok relacji interpersonalnych – opartych na fałszu i cynizmie – przedstawiono w tym opowiadaniu introspektywną perspektywę budowania obrazu jednostki w świecie. Tekst ten, podobnie jak to miało miejsce w *Armelle*, dotyka problematyki związanej z motywem inicjacji bohaterów, a także rozczarowań, zdrady i – jak powiada Krzysztof Mętrak, pisząc recenzję całego tomiku – „nieustającej degradacji oczekiwań”⁴⁰⁴. *Fascynacja* jest kolejnym utworem literackim pisanym językiem filmowym. Wiele miejsca poświęcił Iredeński opisowi kondycji psychicznej swoich bohaterów. O ich wewnętrznych rozterkach czytelnik dowiaduje się przede wszystkim dzięki zastosowanym introspekcjom i retrospekcjom. Ważną rolę odgrywają tu rozbudowane dialogi oraz narracja prowadzona z perspektywy głównego bohatera. Sposób obrazowania stanów emocjonalnych wywodzi się także i tutaj na powrót z teorii poetyki imaginatywnej. Zagłębiając się w życie wewnętrzne Andrzeja, coraz bardziej wyraźne staje się, iż ambiwalentne uczucia względem pozostałych postaci – a szczególnie Jana – doprowadzą w efekcie do swego rodzaju psychomachii. Wszak to właśnie tego człowieka – *nota bene* pozoranta i oszusta – początkowo szanował i podziwiał, a ostatecznie – zdradził. Jeszcze inna historia wiąże się z Ireneuszem, „pisarzem, który pije sto dwudziesty trzeci dzień”⁴⁰⁵. To przykład, kiedy Iredeński kreując postać buduje odniesienia do własnej biografii. Wraca tu zatem zagadnienie autokreacji, o którym można mówić jako o nieodłącznej cesze poetyki tego pisarza.

Innym istotnym wyznacznikiem poetyki Iredeńskiego – pisarza i scenarzysty – jest opieranie kompozycji utworu o symultaniczne „myśło-obrazy”⁴⁰⁶, w których powracają najczęściej wspomnienia z dzieciństwa albo reminiscencje związków z kobietami. W opowiadaniu – również zaplanowanym jako scenariusz – zatytułowanym *Koniec i początek* główna postać dokonuje właśnie peregrynacji do tych obszarów swojej pamięci. Wybiega również w przyszłość. Takim sposobem kreśli swoją spacjiotemporalną granicę. Związek

⁴⁰⁴ K. Mętrak, *Inicjacje*, „Kultura” 1970, nr 37, s. 9.

⁴⁰⁵ I. Iredeński, *Fascynacja*, w: *Ireneusz Iredeński...*, s. 137.

⁴⁰⁶ Określenie użyte przez narratora-bohatera *Końca i początku*. Tamże, s. 183.

Gustawa – czterdziestokilkuletniego mężczyzny niestroniącego od alkoholu – kończy się. Do jego rozpadu przyczyniła się jego żona, ale również on sam nie starał się zaistniałej sytuacji zapobiec, czego jest świadomy i co przyjmuje ze spokojem. Bohater noszący imię nieszczęśliwego kochanka z Mickiewiczowskiego studium miłości, nie cierpi z powodu zdrady żony, nie przebija też swego serca sztyletem, ale po prostu sobie egzystuje i projektuje tego życia ciąg dalszy. Jest wnikliwym obserwatorem, ale także zgorzkniałym ironistą. Podczas swoich mentalnych wędrówek dociera on też – będąc samemu sobie przewodnikiem, bo pierwszoosobowa narracja przeplatana jest konwersacją prowadzoną z samym sobą – do najgłębszych pokładów swoich pragnień i lęków:

Uświadamiam sobie jednocześnie, że myślę o tym z rozleniwieniem, przysmykam oczy, wyobrażam sobie, że opadam przez warstwy ciemnej i ciepłej wody. Jestem bliski snu, mówię do siebie bez słów: jesteś już nie najmłodszy (...) ⁴⁰⁷.

Gustaw zanurza się w oceanie swoich myśli, by oscylować na granicy snu i jawy. Odpływa coraz dalej, niczym na statku szaleńców, pozostawionym na łaskę sztormów i burz własnych myśli i emocji. Oniryczne wizje przynoszą – opowiadane ze spokojem i dbałością o każdy detal – pełne okrucieństwa obrazy:

Patrzę (stawiając szklaneczkę na lodówce) na swoje ciemne ubranie, potem przytykam brodę do gorsu i spoglądam na odznaczenie wpięte w materiał, wyobrażam sobie, że przypinam je do nagiego ramienia mojej żony bawiącej się szklanką naprzeciw mnie, i myślę: o rany boskie, dlaczego ona ma taki drażniący głos (...) ⁴⁰⁸.

A oto kolejny:

Przypominam sobie, że kiedyś siedziała tak jakaś kobieta przede mną, stół nas oddzielał, a potem strzeliłem do niej dwa razy: raz tak przez ten stół, a drugi raz nachylając się nad nią; wyroku jej nawet nie odczytałem, bo po co: i tak świadomość niknie, i tak. Wyobrażam sobie, że Halina Lewicka, moja żona, siedzi przede mną, a ja mam w ręce broń, czuję, jakbym miał gumowe ręce, obraz znika (...) ⁴⁰⁹.

W obu cytowanych fragmentach zaskakujące jest to, iż Gustaw bardzo wyraźnie prezentuje swoje wyimaginowane scenariusze. Frekwencja pojawiania się informacji o tym, że są to wspomnienia, ale także wyobrażenia, jest niemal równa. Bohater ujawnia również w tych i tym podobnych projekcjach swój lęk wobec kobiet:

⁴⁰⁷ I. Iredyński, *Koniec i początek...*, s. 187.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 182-183.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 183-184.

(...) i gdzieś wychyla się blada twarz jakiejś kobiety z mego dzieciństwa, pochylona nade mną mówi do kogoś: to takie wrażliwe dziecko.
– Zza tej lodówki wyglądasz jak głowa Jana Chrzciciela na tacy – śmieje się.
Więc dodaje: – Bo ja jestem takie wrażliwe dziecko⁴¹⁰.

Obok tego nawiązania do Salome, pierwowzoru *femme fatale* w sztuce, występują też odniesienia do mitologii, a mianowicie do opowieści o Herkulesie pokonanym podstępem przez potwora Nessosa, który wykorzystał w swym niecnym zamierzeniu Dejanirę:

(...) na mojej skórze czuję już jej skórę, gdy będzie zasypiać przytulona do mojej skóry, w której książce czytałem, zadaję sobie pytanie, mówiąc bez słów, o człowieku, do którego przyległa suknia, wrosła w ciało, nie mógł się uwolnić, cierpiał (...) Uświadamiam sobie jednocześnie, że myślę o tym z rozleniwieniem, przymykam oczy (...) ⁴¹¹.

O innym ważnym elemencie konstytuującym utwory autora *Związków uczuciowych* napisał Wacław Tkaczuk. Jak powiada recenzent, wszyscy jego bohaterowie:

przypominają Eliotowskich „wydrażonych ludzi”, czekają po prostu na wcielenie, na kogoś, kto mógłby się podjąć trudnej roli, której oni nie sprostali. Dialogi są gotowe, statyści już kręcą się na planie, wahają się właściwie tylko główni aktorzy, przeżywają chwile zwątpienia – w możliwości kamery, inwencję reżysera, we własny talent, a przede wszystkim napęnia ich trwogą nagłe odkrycie, że ta rola wymaga poręczenia autentyczniejszego niż najdoskonalsze nawet umiejętności techniczne. Wahają się naprawdę (...) ⁴¹².

Cytowany krytyk, pisząc o kondycji psychicznej bohaterów trzech omawianych tu opowiadań Iredyńskiego, zwraca uwagę na ich zawieszenie w czasie oraz swego rodzaju prowizoryczność ich istnienia. Ci ludzie to odgrywający swoje role aktorzy, przewijający się w tle statyści i uzbrojeni w umiejętności techniczne reżyserzy. Wszyscy oni odczuwają rozdźwięk między tym, jak żyją, a jak chcieliby żyć, wciąż mierząc się z brakiem czegoś „autentyczniejszego”. Są zatem jak Eliotowscy „wydrażeni ludzie, chochołowi ludzie”⁴¹³, czy też mieszkańcy jego *Jalowej ziemi*, świata przedstawionego poematu, który w swej skomplikowanej konstrukcji i wymowie oddaje kształt cywilizacji, jej moralne spustoszenie⁴¹⁴. Bohaterowie Iredyńskiego zamieszkują zatem obszarznaczony linią

⁴¹⁰ Tamże, s. 184-185.

⁴¹¹ Tamże, s. 187.

⁴¹² W. Tkaczuk, *Mimo woli*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 45, s. 4.

⁴¹³ T. S. Eliot, *Wydrażeni ludzie*, przeł. Cz. Miłosz, Źródło: <http://www.wiersze.anet.pl/w,,10738>, data korzystania ze strony: 18.02.2012.

⁴¹⁴ Zob. np.: „Wędrówka, jaką odbywamy przy boku Terejasza przez *Ziemie jalową*, ukazuje nam naszą codzienną egzystencję wpłątaną w wielki kryzys wartości wyznaczających przez blisko dwa tysiące lat życie duchowe Europy, którego świadkami i uczestnikami jesteśmy my sami (...)” w: T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przekład, wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 20.

demarkacyjną – to świat meskineryjny i zafałszowany, będący jednocześnie miejscem prób ich egzystencji i kreacji.

Trzeba dodać, iż wszystkie opowiadania ze zbioru zatytułowanego *Związki uczuciowe* noszą znamiona gatunku określanego mianem (o)powieści filmowej. O ich filmowości świadczą przede wszystkim: wykorzystanie efektu czasu równoległego w celu prezentacji postaci (na przykład symultaniczność wizji bohatera *Armelle*), a także uproszczona konstrukcja fabularna: przygody miłosne i rozczarowania bohaterów oraz znany odbiorcy typ bohaterów, nierzadko silnie stypizowanych: kobieta demon, wagabunda-szaleniec (*Armelle*), ale również występowanie postaci o bardziej skomplikowanej konstrukcji psychicznej, jak Jan Kowalski, będący jednocześnie szanowanym profesorem i dewiantem. Wiąże się to z tym, iż:

Płaszczyzna fabularna powieści filmowej stanowi znamieny konglomerat reguł i schematów stosowanych w literaturze popularnej i w filmie komercyjnym⁴¹⁵.

Kolejnym równie istotnym sposobem „ufilmowania” tekstu literackiego jest – obecne również w opowiadaniach Iredyńskiego – „ograniczenie opisu i częściowe sprowadzenie go do roli niezbędnych didaskaliów”, służące „unaocznieniu i dynamizacji świata przedstawionego”⁴¹⁶. Taki statyczny i atemporalny opis pojawia się na przykład w *Fascynacji*:

Na ekranie pojawił się biały piętrowy budynek. Wstawka filmowa musiała być nakręcona w lecie, gdyż drzewa rosnące wokół domu miały liście. Kamera zrobiła najazd na drzwi, a potem na drewniany ganek. Zbliżenie misternie wycinanej poręczy i znów studio⁴¹⁷.

Zważywszy na to, iż poetyka dzieła filmowego opiera się na dialogu, trzeba powiedzieć także o organizacji językowej tekstu, który bazuje na krótkich, nawet pojedynczych zdaniach (a często także wyrażeniach wplecionych w zdania-kłaczka, dodatkowo oddające chaos myśli bohaterów), charakteryzujących się dużym nagromadzeniem czasowników, dynamizujących wypowiedź. Uproszczenie toku składniowego powoduje wrażenie szybkiego tempa akcji oraz umożliwia – w miejscach powstawania pauz – wprowadzenie gestów i mimiki⁴¹⁸. W ten właśnie sposób Iredyński sygnalizuje dyskurs na styku filmowej ikoniczności i literackiej narracyjności.

⁴¹⁵ A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, w: *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979, s. 112.

⁴¹⁶ Tamże, s. 118.

⁴¹⁷ I. Iredyński, *Fascynacja...*, s. 162.

⁴¹⁸ Zob. A. Madej, *Między filmem a literaturą...*, s. 118-120.

A oto i przykład takiego filmowego ukształtowania wypowiedzi, mającego na celu prezentację uczuć bohatera w chwili, kiedy zdaje sobie on sprawę z jałowości swojego małżeństwa:

Halina Lewicka, moja żona, siedzi przede mną, a ja mam w ręce broń, czuję, jakbym miał gumowe ręce, obraz znika, patrzę w szare oczy, popielate raczej, i widzę siebie, tak jak zapamiętałem się w lustrach w wielkim magazynie, że idę przez wielką metalową równinę; oksydowana stal aż po horyzont, idę w idealnie zaprasowanych spodniach, w odpowiednim krawacie, wyprostowany, nade mną jest niebo z kręto pozwijanymi obłokami przypominającymi ludzi, drzewa, kwiaty i ptaki, zauważam to, nie podnosząc głowy, idę przed siebie, do ciemnej kreski horyzontu; i znów patrzę w szare oczy, popielate raczej, i w moich nogach jest rytm, jakbym naprawdę dopiero przed chwilą przestał iść, czuję go wyraźnie⁴¹⁹.

Powyższy fragment – będący jedynie reprezentacją wielu innych – świadczy ponadto o tym, iż pisarz i scenarzysta także na gruncie filmowym stosował zasadę Eliotowskiego *objective correlative*, zdefiniowaną w eseju pt. *Hamlet*⁴²⁰. Naczelną funkcją, jaką spełnia „obiektywny odpowiednik”, jest skonstruowanie „formuły dla konkretnego uczucia”, a zatem formy będącej ekwiwalentem stanu psychicznego, czy emocji. Umożliwia ona „wyrażenie uczucia (zatem także siebie samego) w formie sztuki”, czyniąc przekazywane treści zrozumiałymi dla innego człowieka, ale także stwarzając dystans między artystą a odbiorcą jego dzieła. Ponadto formami obiektywizującymi przeżycia psychiczne autora stają się również bohaterowie jego tekstów, czego starano się również dowieść w toku analiz i interpretacji utworów napisanych przez Iredyńskiego.

Mimikra uświadomiona

Filmowa twórczość autora *Człowieka epoki* wpisuje się – jak powiedziano powyżej – w okres pomiędzy działalnością polskiej szkoły filmowej a czasem świetności kina moralnego niepokoju. Na ostatnim biegunie tych poetyk sytuują się – jako jedno z najbardziej

⁴¹⁹ I. Iredyński, *Fascynacja...*, s. 184.

⁴²⁰ „Jedynym sposobem wyrażenia uczucia w formie sztuki jest znalezienie „obiektywnego odpowiednika”, a więc zestawu przedmiotów, jakiejś sytuacji lub ciągu wydarzeń, które powinny stać się formułą dla tego konkretnego uczucia; takich, aby przywołanie tych faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, wywołało natychmiast to uczucie”. T.S. Eliot, *Hamlet*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, oprac. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 118.

reprezentatywnych dla tego czasu – filmy Krzysztofa Zanussiego⁴²¹. Jego *Barwy ochronne* dotyczą zagadnienia „przebudzonej świadomości moralnej”⁴²². Obraz ten powstał w wyniku podjęcia przez reżysera problematyki egzystencjalnej. Ówcześni krytycy odczytywali go jednak przede wszystkim jako „moralitet współczesny”⁴²³. *Barwy ochronne* podejmują między innymi kwestie inicjacji jednostki – człowieka nieszczęśliwego – w życie społeczne, a wraz z nią problem konformizmu inteligencji. Powstałe w tym czasie, w atmosferze lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, kino Załuskiego i Iredyńskiego traktuje te zagadnienia – można by rzec – bardziej kameralnie. W *Armelle*, *Anatomii miłości*, czy *Kardiogramie* świat, w którym egzystują bohaterowie, jest jedynie tłem dla ich introwertycznych batalii. Mimo tych różnic dostrzec można jednak pewną paralelę. Dobrochna Dabert, przeprowadzając analizę dzieła Zanussiego, zwróciła uwagę na analogię między omawianym filmem a sokratycznymi dialogami platońskimi, których istotą jest:

poszukiwanie porządku prawdy, porządku, który ujawnia się w miarę tego, jak mówcy, współzawodnicząc ze sobą, wypracowują stanowiska przekraczające ich indywidualne sądy (...).

Badaczka podkreśla przy tym, iż:

Dialog może funkcjonować jedynie w sprzyjających warunkach zewnętrznych (...). nie mógł narodzić się w świecie, w którym nie respektuje się podstawowych praw ludzkich. Jeśli przyjmiemy hipotezę, iż *Barwy ochronne* starają się zbadać możliwości wykorzystania tego gatunku w sytuacji niespełniającej warunków jego stosowania, to uznać należy, że filmowe unaocznienie niemożności jego zrealizowania w realiach Polski lat siedemdziesiątych, stanowi świadome założenie twórcze⁴²⁴.

Z podobnego założenia o braku możliwości porozumienia wypływa przekonanie bohaterów opowiadań i scenariuszy napisanych przez Iredyńskiego. Dostrzegł to jeden z recenzentów *Związków uczuciowych* – cytowany już wcześniej Wacław Tkaczuk – który stwierdził, iż jako że:

prawda skażona jest u źródeł, (...) słowa pomnożone w dialogach, traktowane są z nieufnością⁴²⁵.

⁴²¹ Za przedstawicieli kina moralnego niepokoju uważa się ponadto: Andrzeja Wajdę, Janusza Zaorskiego, Agnieszkę Holland, Krzysztofa Kieślowskiego, Filipa Bajona i Feliksa Falka.

⁴²² D. Dabert, *Konstrukcja aluzyjna „Barw ochronnych”*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.

⁴²³ Tamże.

⁴²⁴ Tamże, s. 154.

⁴²⁵ W. Tkaczuk, *Mimo woli...*, s. 22.

Właśnie z tego względu również i w innych filmach twórców debiutujących na początku lat siedemdziesiątych akcentowano ów rozdzźwięk między uczuciami i zamierzeniami jednostki a ich teleologicznym aspektem projektowanym przez rzeczywistość zewnętrzną. W 1972 roku Roman Załuski wyreżyserował film na podstawie scenariusza napisanego przez Ireneusza Iredyńskiego⁴²⁶. *Anatomia miłości* to – popularna wówczas – historia skomplikowanego uczucia, łączącego ludzi, którzy mają już pewne doświadczenia miłosne. Ona jest owdowiałą plastyczką, on – kawalerem i architektem. Od samego początku wraz z rodzącym się uczuciem pojawiają się między bohaterami niejasności, a wraz z nimi niepewność. Lęk Ewy – zdaje się, że uzasadniony, wszak Adam nie unika kontaktów z innymi kobietami – i wynikłe na jego tle kłótnie doprowadzają ostatecznie ich związek do rozpadu. Kobieta instynktownie obawia się odrzucenia przez kochanka, jego zdrady. Próbuje go kontrolować, a jednocześnie zatracą się w rzeczywistości. Alienuje się coraz bardziej, swoje stany depresyjne nazywając zawsze bólami głowy. Dobrym pomysłem reżyserskim okazało się zastosowanie dźwięku z *offu* w celu zaprezentowania myśli postaci. Dzięki temu widz słyszy monologi wewnętrzne i dlatego rozumie też ich motywację. Jednocześnie dociera do odbiorcy istotna informacja o introwertycznej naturze obojga, co dodatkowo utrudnia im porozumienie. Po pierwszej spędzonej wspólnie nocy, żegnają się obietnicą telefonu. To, co najistotniejsze, jednak pozostawiają dla siebie:

ONA (do siebie): Zaliczył jeszcze jedną dziewczynę. Ale przecież nie mam powodu, by go tak oceniać. Płakałam. Nie zapytał, dlaczego. Dlaczego nie został u mnie? Nie chce być natrętny. Jutro lub pojutrze zadzwoni.

ON (do siebie): Ciekawe, czemu nie powiedziała mi wcześniej o tym mężu? Zrobiło się jakoś głupio. Chyba lepiej, że nie zostałem dłużej. Płakała. Ciekawe, co ona o mnie myśli? Zadzwonię do niej jutro albo pojutrze⁴²⁷.

Obok monologów wewnętrznych wprowadzono do filmu Załuskiego elementy liryczne. Podczas aktów seksualnych w tle pojawia się wiersz na tle delikatnej muzyki. Ta *offowa* melorecytacja pełni funkcję budowy nastroju oraz staje się pojemną formą, za pomocą której możliwe staje się komunikowanie uczuć:

Twoje dłonie takie czułe,
sufit zmierzchem już zasnuty,

⁴²⁶ W kwestii autorstwa scenariusza do tego filmu pojawiły się pewne kontrowersje. W 1973 roku w numerze szóstym „Szpilek” pojawił się felieton Iredyńskiego, w którym pisarz ogłosił, iż to Roman Załuski jest jego autorem, a rola jego samego ograniczyła się do wymyślenia jednego z wątków oraz użyczenia praw do piosenki pochodzącej ze scenariusza Iredyńskiego – *Klucz do bramy*. W czołówce filmu jednak autorstwo scenariusza zostało przypisane Iredyńskiemu.

⁴²⁷ *Anatomia miłości*, reż. R. Załuski, scen. I. Iredyński, 1972, fragment 00:10:52 - 00:11:09.

naszych palców zgrany duet,
w kącie ciśnięte nasze buty
i na krześle ma sukienka.
Jestem cała w twoich rękach.

Ściany białe i chropawe,
na nich cień nasz uskrzydłony,
nasze usta tak ciekawe,
pomieszane świata strony
i oddechów też piosenka.
Jestem cała w twoich rękach.

(...)

Zielny zapach naszej skóry,
zapomniane wszystkie słowa,
pod powieką światła wióry
i tak miodnie cięży głowa.
W zachwyceniu niby święta
jestem cała w twoich rękach.

Nie widzimy naszych twarzy,
nocy spadła już zasłona,
tyle jeszcze nam się zdarzy,
a na razie, tak znużona
i tak pięknie wypoczęta
jestem cała w twoich rękach⁴²⁸.

Tekst utworu napisał Ireneusz Iredyński, a muzykę do niego skomponowała Alina Piechowska. Zdecydowanie dziwi proveniencja słów tej piosenki. Pisarz, epatujący zwykle mniej wysublimowanym słownictwem, zaskakuje tu subtelnością i czułością⁴²⁹. Sceny, w których do głosu dochodzą emocje bohaterki, zostały przemyślane w ten sposób, by przedstawiały przeżywany przez nią ból wywołany gniewem i zazdrością, ale nie trąciły dosłownością i zbytnim sentymentalnym zawodzeniem. Zachowanie Ewy przypomina instynktowne działania służące przystosowaniu się jednostki do środowiska, w którym żyje. Z trudem znosi wspólne towarzyskie spotkania, a nawet kolacje we dwoje, ponieważ wciąż dręczą ją zmyślenia. Nierzadko w obawie przed utratą ukochanego staje się zaborczą egoistką, czego Adam wreszcie nie wytrzymuje:

⁴²⁸ Tamże, fragment: 00:05:28 – 00:06:46.

⁴²⁹ Jako jeszcze bardziej zaskakujący przykład trzeba przywołać zbiór bajek wydanych nakładem wydawnictwa Nasza Księgarnia w 1977 roku wraz z ilustracjami wykonanymi przez Julitę Karwowską-Wnuczak. Sześćdziesięciostronicowa książeczka zawiera siedem historyjek dla dzieci, które charakteryzują się: pozytywnym przesłaniem, ciepłym tonem i szczęśliwym zakończeniem. Zob. I. Iredyński, *Bajki – nie tylko o smoku*, Warszawa 1977.

Żal mi tego, co było, ale nie chcę cię już widzieć. (...) Jeżeli sama nic nie rozumiesz, to tym bardziej nie mam ci nic do powiedzenia. (...) Nie rozumiesz, że nie można z tobą wytrzymać? Nie rozumiesz, że nie można wytrzymać z takim, z takim zachłannym, zazdrosnym o wszystko, o każde słowo, każdy gest, o każde spojrzenie... z takim jamochłonem! Nie rozumiesz tego?!⁴³⁰

Oczywiste jest, iż porównanie bohaterki do bezkręgowca ma na celu uzmysłowić jej niemal zwierzęce zachowanie zmierzające do zaspokojenia potrzeb. Ona zdaje się być tego świadoma. Wie, że takie postępowanie uwłacza jej godności. W tym przypadku jest to próba ekwiwalentyzacji braków powstałych na gruncie rudymenarnych pragnień – czułości, miłości, szczęścia. Ewa nie tyle nie wierzy w miłość, co jest niezdolna do jej przeżywania. Na tym polega prymitywizm jej relacji interpersonalnych z Adamem.

Bohaterka często stara się przedefiniować pojęcia takie, jak: miłość czy szczęście, by umieć je rozpoznać. Upodabnia się więc w swej świadomości do wyimaginowanego obrazu kobiety kochającej i kochanej, kamuflując przy tym swoje lęki. W omawianej scenie kadr obejmuje tylko twarz Ewy, której mimika zdradza rozterki wewnętrzne, a także potęguje napięcie emocjonalne, powodując wrażenie tragizmu. Opowiada o tych emocjach Iredyński – jako autor scenariusza – słowami podmiotu lirycznego wierszy Jana Lechonia – *Gniewu*:

Ty masz różne miłości, ja tylko - otchłanie,
W które coraz mnie głębiej twa nieczułość strąca.
A jednak tyś jest światłość, tym mrokom świecąca.
Gdy cię kochać przestanę - co się ze mną stanie?

i *Zazdrości*:

Wiem teraz: to jest jasne jak słońce na niebie,
I musi skonać serce pod ciężką żałobą,
Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie.
Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą⁴³¹.

Obydwa utwory należą do cyklu zatytułowanego *Siedem grzechów głównych* z tomu *Srebrne i czarne* (1924 r.), w którym Lechoń nawiązał do chrześcijańskiej teorii przewin. Poeta odniósł się w swych dziełach także do barokowego przeświadczenia o dualnej naturze człowieka oraz do koncepcji antynomicznego porządku świata, w którym on żyje. Wydaje się, że nieprzypadkowo Iredyński wplótł w swój scenariusz Lechoniowe wersy. W swoim drugim tomiku wierszy Skamandryta zabiera głos w kwestii mizarii kondycji ludzkiej w świecie, którego chaos i jałowość doprowadzają człowieka do przeświadczenia o wszechobecnym braku – sensu i szans sprzeciwienia się swojej człowieczej naturze. Patronujące tej twórczości

⁴³⁰ *Anatomia miłości*, reż. R. Załuski, fragment: 00:49:43 - 00:51:27

⁴³¹ Fragmenty wierszy Jana Lechonia wykorzystane w filmie: 00:45:19 – 00:45:50.

założenia romantyzmu czynią bohaterem lirycznym jednostkę wyjątkową, bo nadwrażliwą i trawioną przez namiętności.

Podobny efekt intymności w prezentowaniu emocji bohaterów-romantyków uzyskał Załuski w innym filmie, a mianowicie w *Kardiogramie*, zrealizowanym w 1971 roku we współpracy z Iredyńskim, który napisał do niego scenariusz na podstawie powieści Aleksandra Minkowskiego zatytułowanej *Nigdy na świecie*. Tym razem wyalienowanym, bo nieadekwatnym do otoczenia, jest doktor Adam Rawicz. Reżyser sportretował postać młodego i ambitnego lekarza (potomka Judymowego) na tle prowincjonalnego miasteczka, które rządzi się własnymi prawami, opartymi z jednej strony na anachronizmach, z drugiej natomiast – na kumplostwie i dintojrze. Rawicz, nonkonformista i społecznik, egzystuje w tym środowisku z poczuciem dużego dyskomfortu. Kiedy decyduje się dowiedzieć się prawdy o śmierci dziecka, zostaje napiętnowany jako ten, który nie rozumie mentalności mieszkańców i tym samym działający na ich szkodę. Ostatecznie więc – z uwagi na „delikatną materię przypadku” – przystaje na wersję pożądaną przez ogół. Jego rozterki dotyczące decyzji o pozostaniu w miasteczku lub opuszczeniu go (dylematy rodzą się także za sprawą jego romansu z mężatką) symbolizuje pojawiający się kilkakrotnie na pierwszym planie autobus, który zajeżdża drogę bohaterowi. Szczegół ten i towarzysząca mu za każdym razem skomponowana z kilku dźwięków powtarzająca się sekwencja muzyczna potęgują efekt uzyskany dzięki zastosowaniu montażu intelektualnego, zastępującego zbyteczne wielosłowie o nieposłusznym i niezdecydowanym *dajmonionie* Rawicza.

Dramatyzm omawianych utworów filmowych Iredyńskiego oraz tragizm wykreowanych przez niego postaci (romantyków, szaleńców) widać także w jego obrazach z lat osiemdziesiątych. Krzysztof, bohater dramatu psychologicznego w reżyserii Wojciecha Wójcika zatytułowanego *Okno*⁴³², to *homo viator* i *homo scribens* w jednej osobie. Owładnięty pragnieniem zaistnienia jako pisarz wciąż pisze dzieło swojego życia, „księgę ksiąg”. W topos wędrowca wpisuje się w sensie metaforycznym, ponieważ wciąż szuka, poznaje, doświadcza. Jego peregrynacje odbywają się zarówno w rzeczywistości jawy, ale także w sferze *delirium tremens*. Znieczulony i odurzony wchodzi w rolę cynka i ironisty, maskując tym samym – jak mu się wydaje – swoje słabości. Jest on ponadto przeświadczony o byciu potomkiem romantycznych poetów-szaleńców, naznaczonym dzięki wyjątkowości posiadanego talentu. Jego wyobrażenia o samym sobie nie wytrzymują jednak konfrontacji z rzeczywistością – jak zwykle w tekstach Iredyńskiego jałową i okrutną. Bohater nie

⁴³² *Okno*, reż. W. Wójcik, scen. I. Iredyński, Łódź 1981.

znajduje ukojenia nawet w ramionach kobiety. Niszczy ten związek i samego siebie (w dużej mierze z powodu uzależnienia od alkoholu). Krzysztof jako artysta przypomina Stefana Pękałę, bohatera *Manipulacji*, u którego Krzysztof Varga zdiagnozował dwie przypadłości: „uwiad twórczy i (...) uwiad emocjonalny”⁴³³.

W scenariuszach napisanych przez Iredyńskiego ucieleśniły się postawy jednostek, które borykają się z wrogiem im rzeczywistością. To ona ich ukształtowała. Jeśli dane jest tym postaciom zawiązać bliskie relacje z innym, okazują się one małostkowe i fałszywe.

Bohaterowie trzech opowiadań zbioru zatytułowanego *Związki uczuciowe* są zatem duchowo i mentalnościowo spowinowaceni z postaciami z *Manipulacji*, *Ukrytego w słońcu* czy *Dnia oszusta*. Ich kondycja psychiczna jest słaba, a działania prowadzą do kompromitacji. W twórczości Iredyńskiego dochodzi do symbiozy pomiędzy sztuką literacką i filmową. Artysta zawierzył obu tym dziedzinom sztuki. I nie zawiódł się. Każda z nich wynika z potrzeby poszukiwania siebie, ale także w sobie. Fabuły jego powieści i opowiadań skonstruowane są na zasadzie pełnometrażowej narracji, której przestrzeń wypełniają obrazy intro – i retrospektywne. Strukturę czasoprzestrzenną utworów literackich i filmowych autora budują projekcje emocji bohaterów. Iredyński „widzi” to, co opisuje, czego dowodem są teksty w zamyśle zaplanowane jako scenariusze.

Na koniec komentarz do słów samego pisarza, przytoczonych we wstępie do rozważań o jego działalności twórczej pod auspicjami dziesiątej muzy. Pisarz stwierdził, że *Związki uczuciowe* nie są reprezentatywne dla jego twórczości. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to kolejny gest ironisty. Przecież historie bohaterów tekstów Iredyńskiego mają w omawianym tu tomiku swoje odbicie albo kontinuum. Wszak wyczekujący na peronie Piotr (*Armelle*) dzieli swój los z wypatrującym swojej dziewczyny Jankiem (*Ukryty w słońcu*). Obu o beznadziei sytuacji, w której się znaleźli, przypomina głos wewnętrzny – niczym sokratejski *dajmonion*. Niemniej ważne jest to, iż Jan Kowalski (*Fascynacja*) jako wątpliwej konduity artysta przypomina dylematy Stefana Pękały (*Manipulacja*). O meskineryjnych relacjach damsko-męskich opowiada Iredyński nie tylko w *Końcu i początku*, ale również w *Dniu oszusta* (ponadto w tych dwóch utworach występuje bardzo zbliżony, niemal analogiczny, sposób prowadzenia narracji). We wszystkich z wymienionych w tym rozdziale pracy scenariuszach pojawiają się toposy i symbole obecne również w innych tekstach tego pisarza. Są to typy bohaterów: *homo viator*, *homo faber*, *femme fatale*; motywy: miłości, a wraz z nią rozczarowania, dewiacji, szaleństwa, czy *stultifera navis*.

⁴³³ K. Varga, *Wyznania hochsztaplera*, „Gazeta Wyborcza” 06.04.2010. Wydanie internetowe: http://wyborcza.pl/1,75475,7738046,Wyznania_hochsztaplera.html, [dostęp: 01.12.2011]

ROZDZIAŁ VII

Między „wibracją ciszy” a „żywopisem”⁴³⁴, czyli o słuchowiskach

Jeżeli piszę dla teatru, to dlatego, że to, co chcę napisać, wybrało sobie teatr jako jedyną możliwość, jeszcze bardziej dotyczy to radia, instrumentu jedyne w swoim rodzaju⁴³⁵.

Kolejnym obszarem pisarskiej obecności Ireneusza Iredyńskiego jest radio. Z tym środkiem przekazu był on związany niemal od samego początku swojej drogi twórczej. W efekcie poszukiwań odpowiedniej formy, owej „jedynej możliwości” wyrazu, powstało ponad trzydzieści dramatów radiowych, zebranych w tomach *Głosy* (1974) i *Skąd ta wrażliwość* (1979).

Dramaturgia radiowa Iredyńskiego wpisuje się w okres dynamicznego rozwoju tej formy. Analogicznie do kinematografii, lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte określa się w tej dziedzinie mianem polskiej szkoły słuchowiska. Najistotniejsze było dla niej to, iż:

słowo wyznacza treść i poetykę utworu, tworzy świat przedstawiony, postaci, konflikt, których wyglądy foniczne trzymane są w pogotowiu i otwierają się na realizację radiową, ale również na percepcję czytelniczą, podobnie jak w przypadku sztuki teatralnej⁴³⁶.

Słuchowisko jest zatem rodzajem artystycznego przekazu, oscylującego między literaturą – z racji werbalnego charakteru, a teatrem – ze względu na wielotworzywowość. Utwór taki powstaje w wyniku interferencji znaków tych dwóch systemów, ich krzyżowania się, wzmacniania, a czasem nawet negowania⁴³⁷. Analiza dramatu radiowego łączyć zatem będzie w sobie – zdaniem Sławy Bardijewskiej –

trzy rodzaje materiału fonicznego: dźwięk artykułowany (słowo mówione), dźwięk bezfonemowy (akustyka i tzw. gest foniczny), dźwięk muzyczny oraz –

⁴³⁴ Obydwa określenia pochodzą z książki Sławy Bardijewskiej. Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

⁴³⁵ Wypowiedź Iredyńskiego przytoczona we wprowadzeniu do zbioru jego słuchowisk radiowych. A. Wróblewski, *Wstęp*, w: Ireneusz Iredyński, *Głosy*, Warszawa 1974, s. 6.

⁴³⁶ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 44.

⁴³⁷ Zob. S. Bardijewska, *O znakach radiowych*, w: tejże, *Z zagadnień semiotyk sztuk masowych*, Wrocław 1978, s. 121.

ważny zarówno z semiotycznego jak też estetycznego punktu widzenia – element ciszy⁴³⁸.

Percepcja słuchowa nie jest bezobrazowa, ponieważ podczas odbioru dźwięków pojawiają się wyobrażenia wizualne, skojarzenia, a przede wszystkim emocje. Wówczas akusja (przedstawienie foniczne, tzw. wizja akustyczna – E. Ch.) przechodzić może w wizję⁴³⁹. Istnieje również przekonanie, iż:

nasz intelektualny i emocjonalny stosunek do świata słuchowiska jest w zasadzie niezależny od tego, czy go sobie wzrokowo wyobrażamy, czy też stwarzamy sobie o nim pojęcia i przedstawienia bezobrazowe⁴⁴⁰.

Podjmując refleksję nad tym zagadnieniem, amerykański teoretyk radiowy Erik Barnouw zauważył, iż

w przeciwieństwie do obrazu filmowego radio toleruje zwykle istnienie tylko tych elementów, które są mu w danym momencie potrzebne. W sztuce radiowej drzwi do pokoju istnieją jak gdyby potencjalnie w chwili, w której się ich używa lub w której się o nich mówi. W pewnym momencie drzwi otwierają się. Tym samym stają się nagle rzeczywistości i w tejże chwili w umyśle słuchacza powstaje wokół tego dźwięku obraz pokoju (...). Drzwi zamykają się. W tym momencie pokój i drzwi usuwają się ponownie do podświadomości. «O, jakie piękne róże!» - mówi bohaterka słuchowiska. Umysł słuchacza natychmiast wyczarowuje obraz róż niemal rzeczywistych, lecz obdarzonych przedziwną dodatkową właściwością zapadania się w przepaść w chwili, gdy nie są już potrzebne do akcji⁴⁴¹.

Utwór radiowy to forma synkretyczna, łącząca w sobie cechy wszystkich rodzajów literackich: epiki – ze względu na obecność narratora; liryki – z racji występowania poetyckich środków ukształtowania wypowiedzi (na przykład liryczne w wymowie monologi bohaterów); dramatu – o czym świadczy jego dialogiczność. W wyniku syntezy tych różnych form realizacji powstaje struktura, której podstawowym tworzywem jest słowo⁴⁴².

Koncepcja słuchowisk tworzonych przez Iredyńskiego wyrasta z założeń lingwistycznej teorii „teatru wyobraźni”, w rozumieniu której „dźwiękowisko”⁴⁴³ wywodzi

⁴³⁸ Tamże.

⁴³⁹ J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005, s. 131.

⁴⁴⁰ J. Mayen, *Awizualność a wyobraźnia*, w: tegoż, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 209.

⁴⁴¹ E. Barnouw, *Handbook of Radio Writing*, Boston 1949. Cyt. za J. Mayen, *Radio a literatura...*, s. 211-212.

⁴⁴² Zaproponowane w pracy rozumienie dramaturgii radiowej w duchu koncepcji lingwistycznej nie jest oczywiście jedynym ujęciem teoretycznym. Opozycyjna do niej antylingwistyczna koncepcja dźwiękowa zakłada służebność słowa względem elementów fonicznych. Przedstawicielami pierwszej opcji są m. in. Witold Hulewicz, Józef Mayen i Leon Blaustein. Spośród ich ideologicznych przeciwników wymienić należy natomiast: Zenona Kosidowskiego, Antoniego Bohdziewicza i Tadeusza Szulca.

⁴⁴³ Tak zwykło się początkowo określać formy radiowe. Zob. S. Bardijewska, *Główne nurty w teorii słuchowiska*, w: tejże, *Nagie słowo...*, s. 44.

się właśnie z literatury, będącej efektem werbalizacji myśli, zatem funkcjonującej jako świadectwo obecności człowieka – ich wytwórcy. Dzięki słowom zorientowanym na peregrynacje retrospektywne i introspektywne, do głosu dochodzą emocje, swoją sugestywnością oddziałujące na wyobraźnię odbiorcy uczestniczącego w akuzyjnym spektaklu. Marshall McLuhan stwierdził nawet, iż:

Na pozór odbieramy je bezpośrednio, intymnie i prywatnie, podczas gdy w istocie radio jest działającym w naszej podświadomości rezonatorem obdarzonym magiczną zdolnością gry na strunach dawnych i zapomnianych. Wszelkie techniczne przedłużenia nas samych muszą oddziaływać w podświadomości, bo inaczej nie wytrzymalibyśmy nacisku, który na nas wywierają. Radio jest bezpośrednim i szczególnie potężnym przedłużeniem ośrodkowego układu nerwowego człowieka, (...) dorównuje mu jedynie autentyczna mowa ludzka. Czy nie warto zastanowić się nad tym, że radio jest ściśle zestrojone z językiem ojczystym – tym prymitywnym przedłużeniem ludzkiego układu nerwowego, który był pierwszym masowym przekaznikiem? (...) W oddziaływaniu radia na podświadomość pobrzmiewają echa plemiennych rogów i starożytnych bębnow. Jest to podstawowa cecha tego przekaznika, który potrafi i psychikę jednostki, i całe społeczeństwo zmienić w jeden wielki rezonator⁴⁴⁴.

Na tym zatem polega kreacyjny gest twórcy dramatów radiowych, powinowactwa których należy upatrywać w literaturze jako sztuce słowa. Właśnie – powinowactwa, a nie zależności, czy też dominacji.

Sprzymierzony ze słowem i intensyfikujący doznania dźwięk buduje więc świat przedstawiony utworu radiowego. Ogólnie przyjętą klasyfikację podaje w swojej książce Sława Bardijewska, wymieniając takie oto rodzaje radiowej rzeczywistości: obiektywna, otwarta, zamknięta, jednoplanowa, zmienna, nieokreślona, subiektywna, symboliczna⁴⁴⁵. Elementem aktywnym znaczeniowo jest także cisza (międzysłowna, wewnątrzdialogowa, międzyzdaniowa). Jej rola polega na tworzeniu zewnętrznej i wewnętrznej przestrzeni osób dramatu, wypełniając obszar ich egzystencji, a nierzadko także sygnalizując ich dysharmonię emocjonalną.

Wewnątrz tej przemyślanej i skondensowanej znaczeniowo granicy spacjiologicznej pojawia się bohater – z reguły to osoba o wyraźnie zarysowanym profilu psychologicznym. Jego kreacja dokonuje się pośrednio – kiedy podejmuje jakieś działania lub pozostaje bierny – a także bezpośrednio – w relacjach innych postaci. Do jego autoprezentacji dochodzi natomiast w wypowiedziach ukształtowanych w formie monologów, często lirycznych.

⁴⁴⁴ M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 102 i 99.

⁴⁴⁵ Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 68.

Konstrukcja narracyjno-dialogowa wynika z kolei z powołania do życia instancji nadawczej, która jest jednocześnie – z racji posiadanego statusu osoby dramatu – animatorem świata przedstawionego. Staje się on

najważniejszą metonimią przestrzeni (dookreślona werbalnie czy dźwiękowo przestrzeń zachowuje swą ciągłość temporalną dzięki obecności postaci). Dodatkowo tę przestrzeń definiuje, a nawet w jakimś sensie uwiarygodnia, czyni ontyczną. (...) pomiędzy postacią (czasem narratorem) a odbiorcą powstaje rozziw czasoprzestrzenny – a w konsekwencji wynikające z tego rozziwu dwa modele percepcji rzeczywistości, postaci i słuchaczy⁴⁴⁶.

Ponadto – co jest cechą wywiedzioną z matecznika literatury – w zależności od gestu kreacyjnego zamierzonego przez twórcę słuchowiska, można wyróżnić następujące konstrukcje postaci: bohater realistyczny, arealistyczny, czy stypizowany⁴⁴⁷. Aktor kreujący postać foniczną – inaczej niż pisarz operujący językowymi środkami wyrazu – wykorzystuje elementy foniczne, jak barwa, tembr głosu i gest foniczny (dźwięki nieartykułowane), by

zdążyły one (w słuchowisku realistycznym) ku prawdzie psychologicznej, obyczajowej, politycznej, a w słuchowisku metaforycznym, poetyckim, fantastycznym, (...) oddalały się od rzeczywistości i potocznych, dosłownych znaczeń⁴⁴⁸.

Cel literata i twórcy słuchowiska pozostaje ten sam. Różnica polega na odpowiednim operowaniu dostępnymi środkami wyrazu. Najbardziej naturalną formą – wspólną dla kina i radia – w jakiej jednostka uobecnia się w świecie, a zatem realizują się jej interakcje społeczne, jest dialog. Stanowi on źródło wiedzy na temat bohaterów i świata przedstawionego utworu. Z tą jednak różnicą, że radiowe konwersacje ze względu na ich ograniczenie tylko do fonii wymagają większej ekspresji, a zatem umiejętnego wykorzystania instrumentarium dźwiękowego i gestu fonicznego. Wiele więc zależy od samego twórcy teatru wyobraźni, jego warsztatu i wrażliwości. Jak zatem Iredyński – pisarz, poeta, dramaturg i scenarzysta – słyszy świat? W jaki sposób o nim opowiada, a zatem jakie techniki i środki wyrazu stosuje?

⁴⁴⁶ J. Limon, *Teatr trzeci: patrzenie uszami*, w: tegoż, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003, s. 153-154.

⁴⁴⁷ Zob. S. Bardijewska, *Świat przedstawiony. Bohater*, w: tejże, *Nagie słowo...*, s. 64-66.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 66.

Iredyńskiego słyszenie świata

Dramaty radiowe Ireneusza Iredyńskiego ze względu na występowanie w nich określonych struktur językowych właściwych dla – jak wcześniej ustalono – odpowiednich rodzajów i gatunków literackich, a także z uwagi na sposób ekspresji, wpisują się w klasyfikację zaproponowaną przez Józefa Mayena. Badacz wyróżnił następujące struktury słuchowisk: dramatyczna, dramatyczno-epicka, dramatyczno-liryczna, monodramy i monologi⁴⁴⁹.

Autor *Głosów*, oddając prymat słowu, wyznacza elementom akustycznym funkcję komplementarną, ukonkretniającą rys postaci i zdarzeń. Oddziałują one na wyobraźnię odbiorcy symultanicznie wobec warstwy językowej. Dialogi, sprawiające wrażenie spontanicznych i ujmująco bezpośrednich, ujawniają całą złożoność psychiki bohaterów. Są wśród nich outsiderzy, schizofrenicy i samobójcy, rozczarowani małżonkowie i znudzeni kochankowie, są także dzieci. Wszystkich łączy przynajmniej jedno (bo, jak się okazuje, różnią się tylko pozornie), a mianowicie fakt, iż język, którym się posługują, ma charakter magiczny – wykorzystując jego moc, kreują i zaklinają swój świat. Jego dopełnienie stanowi szerokie instrumentarium dźwiękowe, budujące przestrzeń i jej dramaturgię. Najważniejszym składnikiem fonicznym jest głos – potęgujący siłę słowa oraz kreujący wizerunki postaci, dzięki któremu

można zaludnić pustkę, dać dokładną lokalizację, wyrazić to, co człowiek mówi
i czego nie mówi

– jak stwierdził teoretyk radia Donald MacWhinnie⁴⁵⁰.

Tytułowe słuchowisko tomu wydanego w 1974 roku – *Głosy* – to monodram ujęty w pozorną strukturę dialogową. Bardijewska powiada, iż utwór ten

opiera się na monologu wewnętrznym bohatera rozszczepionym na wewnętrzne repliki, które wprawdzie przypisane są pozornym postaciom, ale zawsze podporządkowane są jemu, jego aktualnemu stanowi ducha i sytuacji. Jest to dialogowa projekcja jego myśli i uczuć, wewnętrzny dyskurs z sobą w sytuacji ostatecznej⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Zob. J. Mayen, *Słuchowisko*, w: tegoż, *Radio a literatura...*, s. 234-300.

⁴⁵⁰ D. MacWhinnie, *Radio jako sztuka*, przeł. Z. Lewikow, Warszawa 1964, s. 76. Badacz ten jest również przedstawicielem nurtu lingwistycznego w teorii słuchowiska. Przyznając prymat słowu, jednocześnie podkreśla, iż w połączeniu z właściwościami modulacyjnymi głosu w dramaturgii pełni ono funkcję stylizacyjną.

⁴⁵¹ S. Bardijewska, *Anatomia słuchowiska*, w: tejże, *Nagie słowo...*, s. 105.

Konwersacje bohatera ze zmorami z przeszłości toczą się w jego odurzonej alkoholem wyobraźni. Mimo wciąż powracających halucynacji usiłuje on bronić się od obłądu:

Tyle imion. Tyle twarzy. Tyle bioder i piersi. To wszystko cienie. Prawdziwy jest tylko mój pot (...) ⁴⁵².

Złazcie z tapczanu. Po co obsiedliście mnie? (*chichocze*). Możecie nie złazić, i tak was nie ma na tapczanie ⁴⁵³.

Dosyć, nie rozbestwiajcie się. W końcu to ja was stwarzam. Jestem sam... (*mamrocze*) Was nie ma ⁴⁵⁴.

Dramat mężczyzny rozgrywa się w pustym pokoju, do którego wdzierają się odgłosy miasta. Przestrzeń jest zatem zamknięta. W miarę wzrostu napięcia wypełniają ją gesty foniczne, jak szepty, chichoty i mamrotanie. Chwilami przechodzą one nawet w wokalizę. W efekcie gradacji narracyjność przeobraża się w dramaturgię. Rozbudowane didaskalia podnoszą temperaturę emocji:

głosy mówią teraz w przyspieszeniu (...), cisza. A potem tremolo na perkusji. Cisza. szeptem (...) hałas maszyn, zwielokrotniony. Cisza. ciężko oddychając, chrypliwym szeptem (...) narastający gwizd. Cisza. Stąpnięcie. Łoskot. Cisza. Odgłos podobny do odgłosu walących się murów. (...) szybko śpiewnie (...) głos przechodzi w szept, który po chwili przemienia się w przejmującą wokalizę ⁴⁵⁵.

Obok dźwięków abstrakcyjnych jako tło dla słów pojawiają się: werble perkusji (wywołujące wrażenie drżenia i szumów), coraz cięższy oddech bohatera, a także odgłos jego upadku. O tragicznym końcu tej bezimiennej postaci (w tekście jako osoba dramatu określany jest mianem ON) informują jedynie didaskalia, w których zawarło się porównanie porażki bohatera do odgłosu walących się murów. Widma osądziły go za to, że zmarnował życie – sobie i innym.

Człowiekowi ukazanemu w *Głosach* – dramacie radiowym wpisującym się w nurt słuchowisk psychologicznych ⁴⁵⁶ – czytelnik przygląda się w kontekście jego retrospektywnych przeżyć. Potoki słów wypowiedzianych przez widma z przeszłości tworzą w końcu barykadę oddzielającą go od świata. Jest to niemal definicja rozszczepienia, o którym Antoni Kępiński powiada, że człowiek dotknięty tą przypadłością odcina się od rzeczywistości przekonany, iż zmarnował życie sobie i bliźnim (co z natarczywością

⁴⁵² I. Iredyński, *Głosy*, Warszawa 1974, s. 48.

⁴⁵³ Tamże, s. 49.

⁴⁵⁴ Tamże, s. 51.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 52-53.

⁴⁵⁶ Zob. S. Bardijewska, *Słuchowisko lat 70 i 80. Typologia słuchowisk*, w: tejże, *Nagie słowo...*, s. 164-171.

podkreślają widma otaczające bohatera tego utworu), zawierając swoim urojeniom i omamom aż do momentu, kiedy „jego własne konstrukcje myślowe i wyobrażeniowe staną się zewnętrzną rzeczywistością”⁴⁵⁷. Zwerbalizowane negatywne emocje kierowane z oskarżycielskim tonem w jego stronę zadziałały jak zaklęcie, które pozbawiło go życia. Zdaniem Andrzeja Wróblewskiego, interpretatora *Głosów*, słowa w dramatach radiowych Iredyńskiego nie tylko „organizują czas (...), ale budują jego strukturę fantomatyczną”⁴⁵⁸, czyli posiadają zdolność tworzenia iluzji istnienia innych światów. Fantomy pojawiające się w tym utworze również wyłaniają się z języka i poprzez jego używanie materializują się w świadomości bohatera, stając się ekstensjami jego lęków.

O Iredyńskiego słyszeniu świata można również mówić zestawiając jego utwory radiowe z filmami – wykorzystującymi środki audiowizualne. W omawianym tomie słuchowisk jedno jest niemal dosłownie przytoczoną sceną z filmu pod tym samym tytułem. Scenariusz *Okna* – produkcji zrealizowanej w 1981 roku – napisany kilka lat później oparty jest właśnie o ten epizod. To opowieść o niespełnionym pisarzu, który pragnie wydać „księgę ksiąg”. Między nim a jego partnerką (inżynierem budownictwa) dochodzi bardzo często do nieporozumień wynikłych z innego pojmowania realiów życia. Uzależniony od alkoholu Krzysztof żyje w wykreowanym przez siebie beletrystycznym świecie, alienując się coraz bardziej od ukochanej, której frustracja wybucha w scenie finalnej. Epizod z wyczekiwaniem płomyka w oknie sąsiedniego budynku stanowi preludium do rozpadu ich związku.

W utworze radiowym różnice w sposobie kreacji bohaterów pojawiają się tylko w zakresie ich profesji – mężczyzna przedstawiony został jako:

ONA: (...) trzydziestoletni inżynier, człowiek towarzyski, trzeźwy...

ON: Jaki?

ONA: (*głośno*) Normalny człowiek! Bez dziwactw. I ktoś taki zaniedbuje wszystko, aby siedzieć przy...⁴⁵⁹

Za chwilę jednak, kiedy prośby kobiety o to, by jej ukochany przestał wreszcie godzinami przesiadywać przy oknie (to już siódmy dzień), trafiają w próżnię, nie potrafi się już ona opanować:

ONA: Dawniej takich jak ty zabijano!

ON: Jakich?

ONA: Takich, którzy odstawali, którzy byli przeciwko normalnemu życiu⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ A. Kępiński, *Klasyfikacja psychiatryczna*, w: tegoż, *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii*, Warszawa 1978, s. 55.

⁴⁵⁸ A. Wróblewski, *Wstęp*, w: Ireneusz Iredyński, *Głosy...*, s. 7.

⁴⁵⁹ I. Iredyński, *Okno*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 113.

Jednak bohaterka – dostrzegając wreszcie błysk wyczekiwanego przez niego płomyka w oknie sąsiedniego domu – ostatecznie kapituluje:

ONA: (*cicho, już nie płacze*) Robert, przepraszam za to wszystko... Ale patrzyłam przez to okno i zobaczyłam coś, co mnie przeraziło⁴⁶¹.

Słuchowisko zamyka informacja o tym, iż bohaterowie godzą się i postanawiają spędzić razem wieczór. Filmowa scena kończy się natomiast wyprowadzeniem się Krzysztofa ze wspólnego mieszkania. Na kartach obu utworów w ciemności pokoju myśli postaci malują obrazy adekwatne do uczuć: mężczyzna chce zobaczyć płomień nadziei, natomiast wyobraźnia kobiety – o czym informuje jednak tylko tekst dramatu – projektuje obrazy, które ją przerażają. Wymowa tej opowieści pozostaje zatem niezależna od tego, w jaki sposób została zobrazowana – to przecież utwór o oczekiwaniu na przełom: w związku i życiu tych dwojga. Dzieje się tak dlatego, iż sposób jej prezentacji w tekście radiowym – dzięki didaskaliom i konstrukcjom dialogowym imitującym żywioł mowy – oparty został na hypotypozie. Zrezygnowano z tej figury retorycznej w dziele filmowym, ponieważ apelujące do wyobraźni odbiorcy plastyczne i sugestywne przedstawienia słowne zastępuje obecność kamery. Ponadto w słuchowisku wykorzystano zjawisko fonicznej synestezji, dzięki czemu dochodzi do przekształcania wrażeń wywołanych przez bodźce słuchowe na wzrokowe.

„Teatr wyobraźni” Iredyńskiego wznosi się na fundamentach zbudowanych z elementów fonicznych, potęgujących kreacyjną moc słowa, dzięki któremu możliwe jest to, o czym pisał cytowany wcześniej Donald MacWhinnie, a zatem „zaludnienie pustki”, czyli – mówiąc za Szekspirowskim bohaterem – „widzenie uszami”⁴⁶².

Za kurtyną słowa i dźwięku – alienacja, cierpienie i śmierć

Sława Bardijewska powiada, iż dramaty radiowe Iredyńskiego, a w szczególności: *Terrarium, Magia, Rytuał, Stypa* i *Bajka* (z tomu *Głosy*) to

poetycko-liryczne etiudy na temat ludzkiej słabości, samotności i dzielności, która pozwala przetrwać. Ich bohater broni się przed chorobą, izolacją, śmiercią, stwarzaniem własnych, piękniejszych światów pełnych dobra i miłości; broni się

⁴⁶⁰ Tamże, s. 115.

⁴⁶¹ Tamże, s. 117.

⁴⁶² W. Szekspir, *Król Lear*, przeł. J. Paszkowski, Gdańsk 2000, s. 108 (akt IV, scena 6). Cytat ten stał się również inspiracją dla rozważań teoretycznych Jerzego Limona dotyczących słuchowiska. Zob. J. Limon, *Teatr trzeci: patrzenie uszami*, w: tegoż, *Trzy teatry...*

marzeniem, wspomnieniem, mistyfikacją, magią. Są to ściszone, kameralne dramaty, w których realność miesza się z iluzją, a okrucieństwo z liryzmem⁴⁶³.

Fabula *Magii* – słuchowiska psychologicznego – została oparta na dosyć interesującym pomysśle. Jej dialogowa struktura ukształtowana została tak, by odbiorca miał wrażenie obserwacji seansu hipnotycznego. Rola Mężczyzny ogranicza się właściwie do zadawania pytań. Kobieta natomiast opowiada – jak się okazuje – swoją historię z perspektywy trzecioosobowego narratora. Unikając utożsamiania się z samą sobą, próbuje zachować dystans:

MEŻCZYŻNA: Czy ona pracuje zawodowo?

KOBIETA: Jest programistką maszyn obliczeniowych...

MEŻCZYŻNA: Dlaczego w takim razie używa języka nieprecyzyjnego, dlaczego posługuje się obrazami zamiast logicznym myśleniem, dlaczego?...

KOBIETA: To mój język jest jej językiem, to moje myślenie jest myśleniem obrazami, jej wyuczony zawód nie zmienia faktu, że ja czy ona...⁴⁶⁴

Kiedy bohaterka zapada w trans i zaczyna odzywać się jej podświadomość, wychodzi na jaw problem – cierpi ona na deficyt tożsamościowy, który uniemożliwia jej zrozumienie otaczającej ją rzeczywistości oraz wchodzenie w interakcje z innymi. Tworzy ona zatem swoją własną, intymną przestrzeń, w której każdy detal odgrywa ogromne znaczenie:

MEŻCZYŻNA: Czy przywiązana była do rzeczy?

KOBIETA: Tak. Nazywała je, oswajała je przez nazwania, których przed nikim nie ujawniała. Przez to miała władzę nad rzeczami... Leży teraz na tapczanie i ten mebel mówi do niej (...)

MEŻCZYŻNA: Nie wiedziałem, że nadaje rzeczom magiczne nazwania, że tworzy z nich swoich współników.

KOBIETA: Obrońców.

(...)

Kobieta obróciła głowę w bok, patrzy na biurko, nazwała je kiedyś Moim Starym, na nim pisała listy i pracę magisterską (...) Teraz (...) jej pytania są pytaniami zrozpaczonej, pytaniami przed rozstaniem z kimś bliskim, a biurko, ten Jej Stary, odpowiada łagodnie i pewnie, przywołuje ją do zaprzyjaźnionego świata jej rzeczy⁴⁶⁵.

Nazywając meble i dokonując ich antropomorfizacji kobieta substytuuje rzeczywistość, w której poszukuje – jak sama powiada – obrońców. Wyimaginowany obraz samej siebie zawiera w słowach:

⁴⁶³ S. Bardijewska, *Typologia słuchowisk*, w: tejże, *Nagie słowo...*, s. 169.

⁴⁶⁴ I. Iredyński, *Magia*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 68.

⁴⁶⁵ Tamże, s. 71-72.

(...) widzi siebie w przyszłości jako panią swojego świata. Swoich myśli, swoich rzeczy, swoich zaklęć i obrzędów. Przeciąga się. Jest jeszcze młoda. Jest silna. Będzie silna, wie o tym. (...) Czuje się zaszczepiona przez magię przeciwko cierpieniu⁴⁶⁶.

Życzeniowe, magiczne myślenie nierzadko bywa objawem psychozy reaktywnej czy też schizofrenii. W tym przypadku z pewnością jej marzenie ma podłoże chorobowe. Rozpoczynając seans bohaterka wyjawia, że została porzucona, a następnie była uwikłana w szereg nieszczęśliwych związków. Przeżyła zatem pewnego rodzaju uraz psychiczny, o czym świadczyć może również jej eksplozywne zachowanie, o którym informują rozpoczynające utwór didaskalia:

głos Mężczyzny jest zrównoważony, natomiast głos Kobiety odznacza się bogatą ekspresją⁴⁶⁷.

Katatymiczne projektowanie własnego świata powoduje u niej kryzysy. Wtedy:

przyszłość jawi się jej jako kamienna pustynia podwórza, boi się jednak skoczyć, proszki nasenne wydają się jej przejściem łagodnym, nie przeżyje strachu spadania z szóstego piętra⁴⁶⁸.

Dlatego właśnie w przedmiotach nieożywionych szuka swoich sprzymierzeńców, „obrońców”. Poczucie bezpieczeństwa zapewnia jej ponadto także przekonanie o tym, iż została „zaszczepiona magią”. Poddająca się hipnozie pacjentka znajduje swój patent na jałowość, a wręcz wrogość rzeczywistości, w swoistym myśleniu o przemijaniu i oczekiwaniu. Niewątpliwie tym, co doskwiera jej duszy, jest wpływ *tempus devorans*. Opisywana sytuacja przywodzi na myśl recentywizm, koncepcję, którą stworzył i poddał refleksji Józef Bańka. Według filozofa:

recentywizm ma ambicję przywrócenia człowiekowi zdolności widzenia świata w sposób nieskażony, tj. widzenia go ‘po raz pierwszy’ (*a recentiori*)⁴⁶⁹.

Wizualizacje stworzone na pohybel realiom przeszłości i teraźniejszości, oparte na przekonaniu o innym, lepszym sobie samym w przyszłości, Hanna Buczyńska-Garewicz nazywa „czasem istniejącym w duszy”, czyli pamięcią:

(...) to „obecność rzeczy przeszłych”, która razem z „obecnością rzeczy

⁴⁶⁶ Tamże, s. 74.

⁴⁶⁷ Tamże, s. 67.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 68.

⁴⁶⁹ J. Bańka, *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej teraźniejszości*, t. 2. *O osobliwościach upływu czasu w dziele sztuki*, Katowice 1999, s. 271 – 272 i 258.

teraźniejszych”, daną w spostrzeganiu, oraz „obecnością rzeczy przyszłych”, daną w oczekiwaniu, stanowi całość czasu istniejącego w duszy”⁴⁷⁰.

Według Heideggera natomiast owo „projektowe” postrzeganie siebie konstituuje bycie-w-świecie⁴⁷¹. Podobnie bohaterka słuchowiska, która jest przekonana, że jej wizjonerskie praktyki mają siłę kreacyjną, a ponadto moc odczyniania zła. Upewnia się jednak, czy zaklęcia działają. Robi to, kiedy wizualizuje samą siebie przeglądającą się w lustrze. Jej wyobraźnia rysuje twarz:

w kilka tygodni po śmierci, widzi mięso rojące się od robactwa, mięso podobne galarecie, puste oczodoły. Tak by wyglądała za kilka tygodni. Uśmiecha się, jest odczarowana. (...) Jeszcze raz staje przed lustrem, dotyka opuszkami palców gładkiej skóry policzków. Słyszy gwizd czajnika⁴⁷².

Kobieta zaniechała próby samobójczej, co nie uwolniło jej jednak od lęków i bólu, jakiego doznała. Mistyfikacja stanowi linię jej obrony. I choć to bardzo nietrwała konstrukcja wykreowanej przez nią rzeczywistości, jest to jednak jej projekt autorski – zatem sygnowany jej imieniem. To, wydaje się, jest celem powoływania do życia przez nazywanie.

Innym przykładem dramatu radiowego, w którym bohater organizuje sobie czas wewnętrzny, unieważniając jednocześnie istnienie czasu zewnętrznego, jest *Rytuał*. Zgodnie z aktem wolicjonalnym Piotra i Jana dziewczyna, którą niegdyś kochali, wciąż żyje:

ZNAJOMY: (...) Rok temu rzuciła się z okna, a oni tak co tydzień⁴⁷³.

Ich umowa została oparta na przekonaniu o petryfikującej magii czasu. Mężczyźni nie potrafią pogodzić się ze śmiercią Małgosi i wciąż – nie bez wzajemnej zazdrości – wymieniają się intymnymi szczegółami swoich z nią związków. Mimo iż romanse zostały zakończone, czas żałoby bohaterów jeszcze się nie zaczął. Nadal żyją w wyimaginowanej rzeczywistości kultywując tradycję cotygodniowych spotkań, podczas których dochodzi do zaklinania rzeczywistości.

Kreowanie alternatywnych światów to rudymetarna kwestia poruszona także w innym utworze zbioru *Głosy*. Odbiorca słuchowiska zatytułowanego *Bajka* z pewnością zwróci uwagę na funkcję kompensacyjną wspólnych konfabulacji księdza i bezimiennego

⁴⁷⁰ Zob. H. Buczyńska – Garewicz, *Przeszłość odzyskana*, w: tejże, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 60.

⁴⁷¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., szczególnie w rozdziale *Bycie-w jako takie*, gdzie czytamy: „Projekt jest egzystencjalnym ukonstytuowaniem bycia w przestrzeni faktycznej możliwości bycia. Jako rzucone, jestestwo jest rzucone w bycie w sposób projektowania”. Tamże, s. 186.

⁴⁷² I. Iredyński, *Magia...*, s. 75.

⁴⁷³ I. Iredyński, *Rytuał*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 128.

skazańca. Oczekujący na egzekucję (ON) odczuwa silną potrzebę kontaktu z drugim człowiekiem. Bohaterem tworzonej przez nich historyjki jest *alter ego* więźnia – kaczor Donald, który:

ON: Z domu się wyprowadził, na melinach mieszkał. (...) Znów strachy go nachodziły, na palcach podchodziły i za gardło... Kumple go za wariata zaczęli mieć, nieczęsto na roboty brali. Krzyczał nagle ni stąd, ni zowąd.

KSIĄDZ: Czy przestał pić ze strachu przed fantomami, to znaczy, chciałem powiedzieć, zmorami?

ON: Nie. Człowieka spotkał.

(*milczenie*)

KSIĄDZ: Co uczynił ten człowiek?

ON: Konkretnie to nic. Ludzki był. Inny⁴⁷⁴.

Substytuowanie pierwszoosobowej wypowiedzi trzecioosobową narracją – prowadzoną w obecności interlokutora – działa na opowiadającego terapeutycznie – podobnie jak w przypadku bohaterki słuchowiska *Magia*. W przeciwieństwie jednak do wspomnianego utworu, w *Bajce* dochodzi do projektowania pozytywnych wizji o sobie samym w czasie przeszłym. One się już dokonały, zatem zgoła inna od nich, a właściwie przecząca im terażniejszość, jest fikcją:

ON: Ten kaczor nie zabijał. Ani tego Józka nie zabił, ani tej baby z dziećmi, ani tego milicjanta! On nikogo nie zabił!⁴⁷⁵.

Płaszczyzna temporalna tego dramatu radiowego została skonstruowana w sposób, o którym czytamy u Romana Ingardena. Badacz o „wypełnianiu” się chronosu w dziele literackim pisał tak:

(...) dochodzi do przedstawienia czasu przez rozwinięcie stanów dokonywania się czegoś, przedstawiających procesy czasowo rozpięte. Zazwyczaj przedstawiona jest przede wszystkim nie sama odpowiednia faza czasu, lecz to, co ją wypełnia⁴⁷⁶.

Naczelną zasadą kompozycyjną w tym utworze jest subiektywne postrzeganie. Czas rozpoczyna, kontynuuje i wypełnia oraz finalizuje wszystkie procesy w życiu człowieka. Skazaniec przygląda się jego działaniu z celi:

KSIĄDZ: Wezwałeś mnie. Wobec tego jest w tobie nadzieja.

ON: Chciałem, żeby ktoś ze mną był.

KSIĄDZ: To znaczy to samo, co powiedziałem.

⁴⁷⁴ Tamże, s. 105.

⁴⁷⁵ Tamże, s. 107.

⁴⁷⁶ R. Ingarden, *Czas przedstawiony i perspektywy czasowe*, w: tegoż, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 306.

ON: Żeby mi opowiedział bajkę.

KSIĄDZ: Opowiedzieliśmy sobie. A teraz chcę, żebyś przyjął prawdę.

ON: To księdza prawda, nie moja... Nie, nie da rady... Ale niech ksiądz posiedzi ze mną jeszcze parę minut⁴⁷⁷.

Czas, jaki mu pozostał, kończy się. Odmowa przyjęcia sakramentu pokuty i pojednania przed egzekucją świadczy o tym, że wezwany przez skazańca duchowny miał mu zapewnić jedynie możliwość kontaktu z drugim człowiekiem. Więzień nieprzypadkowo jako motyw przewodni spotkania proponuje opowiadanie bajki, gdyż w obliczu tego, co ma się z nim stać, jest jak bezbronne i przerażone dziecko.

Cela zakładu penitencjarnego to także miejsce akcji słuchowiska zatytułowanego *Stypa*. Skazani na dożywocie (zamienione na dwadzieścia pięć lat) substytuują rzeczywistość, wyobrażając sobie etapy życia już nieżyjącej i wymyślonej przez siebie osoby. Groteskowe dialogi postaci prowadzą do zatarcia się w ich świadomości granicy między pojęciami związanymi ze sferami *sacrum* i *profanum*:

II: Zdychać przez kilka tygodni na wygodnym nawet łóżku. Ale z drugiej strony tak zupełnie nie był przygotowany... Może na przykład w tym dniu nóg nie umył... (...)

(z pełnymi ustami) Niekiepski ten salceson. (...)

I: Piękny był pogrzeb, nietani. (...)

II: Ale Basi się opłaciło. (...) I akurat dwa dni przed jego śmiercią telefon im w domu założyli. Trzy lata czekali na telefon.

II: Tak to bywa, fart czasem chodzi lawiną. Sama jest i telefon ma, i mieszkanie⁴⁷⁸.

Degradacja wartości związanych z duchowością człowieka wynika w tym przypadku z głębokiej frustracji (beziemiennych) osób dramatu. Kompensują sobie oni w ten sposób własne nieudane życie. Historia wyimaginowanej postaci, Jędrusia Więckowskiego,znaczona była – zgodnie z zamierzeniem więźniów – bardzo pozytywnie: denat miał kochających rodziców, był żonaty, po wojnie poszedł na studia i został inżynierem. W życiu ich bohatera przyszedł jednak i czas na zmartwienia w związku z nielegalną działalnością prowadzona przez jego ojca, co zagroziło jego pozycji w fabryce. Zatem:

zapał się Jędrus swego ojca, samokrytykę złożył, że ukrył brzydki fakt w ankiecie, rozplakał się szczerze i tylko na naganie się skończyło⁴⁷⁹.

Sposób wypowiedzania się skazańców na temat wykreowanego przez nich świętej pamięci

⁴⁷⁷ I. Iredyński, *Bajka*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 107.

⁴⁷⁸ Tenże, *Stypa*, tamże, s. 87-89.

⁴⁷⁹ Tamże, s. 82.

Więckowskiego zdradza również ich ignorancję i prymitywizm. Grubiański i ironiczny język, za pomocą którego werbalizują swoje myśli, uzupełniają gesty foniczne (takie, jak kasznięć, mlaskanie) oraz ikonofoniczne (m. in. przeciąganie głosek, bełkot) opisane w didaskaliach. Zatem oprócz zaznaczonych kilkakrotnie momentów ciszy pojawiają się kolejno komentarze:

mlaskanie, z pełnymi ustami, też bełkotliwie, odgłosy jedzenia, też niewyraźnie, mlaskanie, z pełnymi ustami, bełkotliwie, odgłosy jedzenia, z pełnymi ustami, niewyraźnie⁴⁸⁰.

O tego typu dźwiękach nieleksykalnych Józef Mayen powiada, że:

stają się czasem ekwiwalentem całego zdania, (...) samoistnym powiadomieniem⁴⁸¹.

Badacz, powołując się na słowa Steinthala, stwierdza ponadto, iż:

nadużywanie, a nawet częste użycie gestu fonicznego jest (...) objawem niskiej kultury językowej⁴⁸².

Milczenie, przeplatające te odgłosy fizjologiczne, także stanowi gest foniczny, ponieważ podobnie jak wyartykułowane słowa i dźwięki

narzuca ono pewne skojarzenie z gestem mimicznym, a zatem pewne wyobrażenie wizualne⁴⁸³.

Obok niezleksykalizowanych pojawiają się w tym utworze gesty interiekcyjne, do których zalicza się wykrzyknienia, które Klemensiewicz określa jako

znaki językowe współczynników uczuciowych i woluntalnych ujęzykowionej w wypowiedzeniu postawy mówiącego⁴⁸⁴.

Przykładem zastosowania takiego zabiegu stylistycznego w *Stypie* jest wypowiedź jednego z więźniów obrazująca rozpacz matki wyimaginowanego Więckowskiego:

II: (...) „Jakież ty, syneczku, swołocz jedna, ojca swego rodzzonego mogłeś się zaprzeć?!⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Tamże, s. 87-97.

⁴⁸¹ J. Mayen, *Gest foniczny*, w: tegoż, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972, s. 99.

⁴⁸² Tamże, s. 101.

⁴⁸³ Tamże, s. 100.

⁴⁸⁴ Z. Klemensiewicz, *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej*, Kraków 1937, s. 72.

⁴⁸⁵ I. Iredyński, *Stypa...*, s. 92.

Gesty interiekcyjne pojawiają się również w słuchowisku zatytułowanym *Terrarium*:

ONA: (*krzyczy*) Dosyć!
(...)
Ach, tak gubią mnie dygresje...⁴⁸⁶

Występowanie wyrazów wykrzyknikowych, partykuł oraz słów wyrażających stosunek osoby mówiącej do treści wystosowanego przez nią komunikatu, jak: *bynajmniej*, *niestety*, czy *owszem*, połączone z intonacją mówiącego, nabierają nowych znaczeń. Przytoczona przez więźnia podczas stypy wypowiedź matki Jędrusia ma wydźwięk ironiczny – rozpacz kobiety przedstawiono z nutą drwiny. Natomiast bohaterka *Terrarium*, podstarzała gwiazda i niedoszła samobójczyni, stosując tego typu gesty w rozmowie z psychiatrą, wyznacza dystans między sobą a swoim interlokutorem, prezentując także dominację podczas tej konwersacji i wyznaczając kierunek dyskusji.

Utwór ten – będący kolejnym dramatem psychologicznym – jest opowieścią o niespełnionej potrzebie wolności i rozbiciu *axis mundi*, zatem realizuje się w nim również zagadnienie inicjacji. Przychodzą tu na myśl słowa Eliadego, który twierdzi, iż symbolika środka

pozwała nam zrozumieć tradycyjny stosunek do „przestrzeni, w której się żyje”⁴⁸⁷.

Tylko wówczas możliwe jest zrozumienie samego siebie. W domu bohaterki tego dramatu radiowego „środkiem świata” było miejsce, w którym stało terrarium jej ojca:

(...) było jakby centralnym punktem naszego domu, czymś jak ołtarz w kaplicy⁴⁸⁸.

Nagle pewnego dnia:

Niespodziewany impuls... Natchnienie... Chwyciłam terrarium i wyniosłam je do jaru. Tam wypuściłam jaszczurkę, zwierzątko znieruchomiało, a później śmignęło w burzany. Rozbiłam terrarium na drobne kawałki. Jaszczurka wypuszczona na słońce, a ja wypuszczona na wolność. Wrzuciłam najpotrzebniejsze rzeczy do walizki, wzięłam z kredensu sto złotych, (...) i pobiegłam na stację⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ I. Iredyński, *Terrarium*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 141 i 144.

⁴⁸⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 65-66.

⁴⁸⁸ I. Iredyński, *Terrarium...*, s. 145.

⁴⁸⁹ Tamże, s. 145.

Wypuszczona na wolność jaszczurka konotuje to, o czym kobieta marzyła już jako nastolatka, a mianowicie wolność. Pod postacią wyzwolonego gada kryje się w istocie ona sama. Moment rozbicia terrarium był dla niej bardzo symboliczny. Pragnęła wyzwolić się z terroryzowanego przez ojca domu⁴⁹⁰ i wyruszyć na poszukiwanie siebie. Marzyła o wzbiciu się ponad to, co dotyczyło jej dotychczasowego życia. W tym sensie jej sytuacja przypomina słowa Gastona Bachelarda, zdaniem którego lot jest dalszym ciągiem węzowego pełzania⁴⁹¹. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście zakorzenione w podświadomości bohaterki jej utożsamienie się z jaszczurką. Ucieczka oznaczała więc „życie aromalne” – przyszłe, powietrzne i doskonalsze niż to na ziemi⁴⁹². Ponadto wybór dalszej drogi życiowej związany był z przywołanym w retrospekcji doświadczeniem. Można powiedzieć, iż kobieta, decydując się wykonywać zawód aktorki, potwierdziła tym samym, że podobnie jak kameleon próbowała przystosować się do określonych, niekomfortowych życiowych ról – zdominowanej i osamotnionej przez rodziców dziewczyny⁴⁹³. Zwierzęta te wykorzystują swoje mimetyczne zdolności w celu przystosowania się do otaczającego ich środowiska – by ochronić się lub zaatakować. Okazuje się jednak, iż pacjentka nie potrafiła wykreować obrazu samej siebie. Ponowiła zatem próbę ucieczki w dorosłym życiu:

Wzięłam Michasia za rękę i pociągnęłam za sobą w okno... Trzask szkła, to ostatnia rzecz, którą zapamiętałam... Wiedziałam, że muszę to zrobić, że muszę rozbić terrarium, żeby zostać wypuszczoną. Tamta jaszczurka z dzieciństwa została wypuszczona na słońce, a ja w starość⁴⁹⁴.

O wspólnym *casusie* bohaterów wszystkich tych – wymienionych przez Bardijewską oraz, jak się okazuje, także innych – słuchowisk można by powiedzieć, cytując Junga:

(...) miejsce rzeczywistego związku podmiotu ze środowiskiem zajmuje związek oparty na iluzji (...) Tym, co przedzie zasłonę iluzji rozdzielającą

⁴⁹⁰ Matka „bała się go, chociaż nie pamiętam, czy kiedykolwiek podniósł na nią głos”. Zob. tamże, s. 144.

⁴⁹¹ Zob. G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. i oprac. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 180-205.

⁴⁹² Tamże, s. 189.

⁴⁹³ Podobnie wybór zawodu uzasadnia bohater jednego ze słuchowisk zamieszczonych w tomie *Skąd ta wrażliwość*, mającym charakter epistolarny: „ON: Dlaczego kiedyś wymyśliłem sobie zawód aktora? Mario śliczna, wiem dlaczego. Zauroczony magią sceny, tymi światłami i nabożnym skupieniem, które przemieniają aktorów w szamanów, ja, młodziutki, chciałem też być jednym z tych czarowników. (...) Przy Tobie jestem określony. Jednoznaczny. Mężczyzna przy kobiecie. Andrzej przy Marii. To ważne w moim zawodzie, gdy się jest wieloma osobami, czyli nikim. Albo się jest nazwiskiem, sztonem rzuconym podczas rozmów...” I. Iredyński, *Fragmety listów miłosnych*, w: tegoż, *Skąd ta wrażliwość*, Warszawa 1979, s. 13 i 9.

⁴⁹⁴ I. Iredyński, *Terrarium...*, s. 151.

świat, *ego*, jest raczej czynnik nieświadomy. W końcu zasłona ta zmienia się w kokon, który spowija człowieka i całkowicie izoluje go od świata⁴⁹⁵.

To wyalienowanie, wynikające z cierpienia i przywołujące śmierć, umożliwia ponadto zaistnienie bohaterom Iredyńskiego w nowej rzeczywistości, wypełnionej alternatywnymi projekcjami samych siebie – zmienionych, przerażających, czy też możliwych do zaakceptowania.

Projekcje, deformacje i przemilczenia

O ogromnym znaczeniu słowa i nazywania dzięki niemu świata świadczy utwór zatytułowany *Koniec stworzenia*. Motywem przewodnim tego słuchowiska – napisanego zgodnie z klasyczną zasadą trójjedności – jest śmierć. Przebywający na wakacjach z rodzicami i ich znajomymi Piotruś przypadkiem staje się uczestnikiem rzezi cielęcia. Dziecko doznaje szoku, ma torsje i całe się trzęsie, z przerażeniem powtarzając słowa rolnika ogłuszającego zwierzę: „koniec stworzenia”. Nieco później jednak pojawia się bardziej drastyczna reperkusja zaistniałej sytuacji. Ma ona miejsce – tu wbrew zasadzie *decorum* – podczas plażowania:

CHŁOPIEC: (*bliżej podśpiewuje*) Koniec stworzenia, koniec stworzenia, koniec stworzenia.

MATKA: Wykąpałeś się, Piotrusiu?

CHŁOPIEC: Koniec stworzenia. Grzeška nie ma. Tylko materac pływa po jeziorze. Tata Grzeška nurkuje. A mama Grzeška mówi, żebyście tam przyszli, bo Grzesiek się schował w wodzie. Koniec stworzenia.

MATKA: Nie mów tak. On się utopił.

CHŁOPIEC: Wiem.

MATKA: (*krzyczy*) Nie wiesz! Nie wiesz!⁴⁹⁶

W ten właśnie sposób kończy się dramat o „inicjacji okrucieństwa”⁴⁹⁷, w którym po raz kolejny okazało się, jak wielką moc odczyniania przerażenia i lęku ma słowo. Wszak, jeśli coś daje się nazwać, daje się również w jakimś sensie oswoić.

⁴⁹⁵ C. G. Jung, *Cień*, w: tegoż, *Archetypy i symbole*, wybór, przeł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 70-71.

⁴⁹⁶ I. Iredyński, *Koniec stworzenia*, w: tegoż, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 135-136.

⁴⁹⁷ Określenie to pojawia się podczas rozmowy rodziców chłopca: „MATKA: Myślisz, że Piotruś będzie długo o tym wszystkim pamiętał? OJCIEC: Chyba nie zapomni... Ale to lepiej... Inicjację okrucieństwa ma za sobą... To uodpornia (...)” Zob. I. Iredyński, *Koniec stworzenia...*, s. 131-132.

W *Jasnym pokoju dziecinnym* Iredyński prezentuje natomiast zjawisko zgoła odmienne, a mianowicie językowe tabu. Ma tu miejsce – mówiąc za Witoldem Billipem – „odwrotność odczyniania lęku przez nazywanie”⁴⁹⁸. Znamienne jest ponadto, iż to kolejny utwór, który prezentuje dziecięcą perspektywę postrzegania świata.

Pozostawione bez opieki rodzeństwo bawi się w dorosłych, a konkretnie w swoich rodziców, z cynizmem parodiując ich wypowiedzi i zachowania. Pamiętają przy tym, by wypowiadać się o matce i ojcu jedynie „ona” i „on”. U podłoża niepoważnej i wymyślonej przy okazji zabawy reguły, zakazującej używać określeń „mama” i „tata”, znajdują się jednak pokłady żalu z powodu osamotnienia i wystawionej na próbę dziecięcej wrażliwości. Oto przykłady argumentujące tę tezę:

ZOSIA: A może on się dzisiaj upije, co? Hecnie by było... Pamiętasz, jaki był wtedy pijany, gdy go ci koledzy z biura przyprowadzili?

JANEK: Jasne, dał nam wtedy po pięć dych⁴⁹⁹.

JANEK: A ona wtedy: moje kochane maleństwa, pocałujcie tatusia, tatuś jest bardzo dzielny.

ZOSIA: A ty wtedy dobrze zagadałeś, nie jesteśmy „maleństwa”, powiedziałeś, już jesteśmy w czwartej klasie.

JANEK: Roześmiali się, jakby ich ktoś poglądał. Ja wiem, co im się podoba⁵⁰⁰.

Dziecięca wiedza o świecie wynika z obserwacji groteskowych postaw rodziców. Okazuje się zatem, że określenie pokoju dziecinnym (zamiast dziecięcym) – sugerujące infantyлизację – nie było językowym lapsusem, ale świadomym zabiegiem autorskim. Iredyński stworzył słuchowisko o niewinnej zabawie dzieci, z ironią i czarnym humorem opowiadające historię dewaluacji wartości, jaką jest rodzina. Upadek jej fundamentów zaznaczył pisarz w języku – nie ma matki i ojca, są ona i on.

Nawiązując do tytułu jednego z utworów, a także interpretując nazwę całego tomu, jeden z badaczy twórczości radiowej Iredyńskiego tłumaczy, iż owa (dziecięca, czy dziecinna?) wrażliwość, będąca dla tych tekstów słowem kluczowym

jest eufemizmem określającym objęte tabu słowo „sumienie”. Owo tabu, wynikające z naiwnego ateizmu i braku kultury uczuciowej (lub w ogóle tzw. uczuć wyższych) staje się jedną z przyczyn problemów bohatera i rozwijającej się w rezultacie choroby psychicznej⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ W. Billip, *Posłowie*, w: I. Iredyński, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 203.

⁴⁹⁹ I. Iredyński, *Jasny pokój dziecinnny*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 23.

⁵⁰⁰ Tamże, s. 25.

⁵⁰¹ W. Billip, *Posłowie*, w: I. Iredyński, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 203.

W omawianym wyżej słuchowisku zatytułowanym *Rytuał* również zostaje poruszony ten problem. Podczas rozmowy dwóch mężczyzn o nieżyjącej dziewczynie pojawia się taka oto diagnoza:

Ten twój wstyd przed słowami to ochrona wrażliwości... Takie przynajmniej jest zdanie Małgorzaty... Powiedziała, że jesteś tak wrażliwy i miękki jak małż. A małżowi potrzebna jest skorupa⁵⁰².

Należy tu jednak dodać jeszcze, iż pojęcie to może być rozumiane jako synonim świadomości przemijania i śmierci. Uzasadnieniem dla takiej hipotezy interpretacyjnej jest utwór zatytułowany *Kwadrofonia* – będący dialogiem głosów kobiecych i męskich słyszanych przez przywiązanego do krzesła szaleńca:

GŁOS MĘSKI II: Ta nękająca świadomość, że jesteś z mięsa. Z kruchych kości.
GŁOS MĘSKI III: (*uradowany*) Chorobliwa nadwrażliwość.
GŁOS KOBIECY IV: Nawet w młodych ciałach widziałeś postępujący rozkład.
GŁOS KOBIECY I: Skóra tych ciał stawała się przezroczysta, pracująca pompa serca była przerażającym zegarem⁵⁰³.

Znajdujący się w centrum tego osobliwego zdarzenia muzycznego człowiek nie odzywa się, jest jakby oszołomiony. Efekt kwadrofoniczny polega właśnie na uzyskaniu efektu przestrzenności i głębi dźwięku wydobywającego się z czterech głośników. Z wypowiedzi „głosów” wiadomo też, że ich obecność jest wynikiem obłędu bohatera. Naturalistyczny opis funkcji życiowych organizmu zdradza także uczucie lęku przed deformacją ciała, prowadzącą do śmierci. Natomiast główna postać występująca w słuchowisku zatytułowanym *Skąd ta wrażliwość*, człowiek, który w swoim przekonaniu nawiązał kontakt z obcymi formami życia, próbuje zaprzeczyć realiom (samotności, upływowi czasu, szaleństwu), jakich za wszelką cenę nie chce sobie uświadomić:

Wiedziałem, że przylecicie... (...) Wierzyłem (*ślucha niesłyszalnych głosów*) Tak, że możecie się posługiwać językiem telepatycznym, to wiem, z kilku książek... O ile lat świetlnych wasza planeta jest oddalona od Ziemi? (*czeka w milczeniu na odpowiedź*) To bardzo daleko... Dlaczego mnie wybraliście na rozmówcę? Czy dlatego, że wierzyłem w wasze istnienie? (*nasłuchuje*) Bo potrzebuję pomocy... Aha... Bo muszę z kimś pogadać...⁵⁰⁴

Potrzeba rozmowy, jaką przejawia bohater wynika z faktu, iż potrzebuje on potwierdzenia swojej tożsamości, odnalezienia siebie i swojego miejsca w świecie. Wszak wprost to

⁵⁰² I. Iredyński, *Rytuał*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 125.

⁵⁰³ Tenże, *Kwadrofonia*, tamże, s. 74.

⁵⁰⁴ Tenże, *Skąd ta wrażliwość*, tamże, s. 21.

wykrzykuje: „Słyszycie mnie? Co mam teraz ze sobą zrobić? Powiedzcie”⁵⁰⁵. Ponownie⁵⁰⁶ przychodzi tu na myśl słowa Emanuela Lèvinasa, który analizując sytuację dialogu, podkreśla jej wewnętrzność i specyficzny rodzaj wyobcowania⁵⁰⁷. Oznacza to, iż właśnie człowiek rozumie świat dzięki słowom, które mają zdolność nazywania, zaklinania, odczyniania. Warunkiem jest jednak to, by w zaistnieć w świadomości drugiego, a tym samym się uobecnić. Uświadomił to sobie również Tadeusz, pragnący za wszelką cenę odnaleźć interlokutora.

Wśród zebranych w tym tomie dramatów radiowych znajduje się jedno, zatytułowane *Słuchowisko*, w którym powraca wątek obecności istot zwiastujących szaleństwo i autodestrukcję bohaterów. Podczas nagrania kobieta odczytuje swoje kwestie, przeplatając je improwizowanymi wybuchami ambiwalentnych emocji, świadczącymi o silnym utożsamieniu się ze swoją postacią:

Błonkoskrzydłe demonki były tylko zwiastunami. Co noc nadciągały inne i inne... dogadzać im we wszystkim, tak, nawet cielesnie, kazały mi ze sobą rozmawiać, kazały się zabawiać, musiałam śpiewać i tańczyć dla nich... Olbrzymie są hordy demonów, człekopodobne i animalne, hybrydy i cienie, fantastyczne i zwyczajne jak przedmioty... (...) Nie miałam czasu dla mojego męża, dla moich syneczków, czas wokół mnie wysłały demony...⁵⁰⁸

Podobny motyw przejawia się również w innych słuchowiskach Iredyńskiego. W tekście *Panie* odrzucona przez córki bohaterka tłumaczy sobie trudną dla niej sytuację osamotnienia, usprawiedliwiając siebie:

PANI I: Nie mam sobie nic do wyrzucenia. Jeżeli córki mnie odrzuciły, to znaczy, że posługujemy się innym językiem. Po prostu nie znam ich języka⁵⁰⁹.

To zatem kolejny tekst, w którym rudymetarną kwestią jest odnalezienie adresata zwerbalizowanych myśli, dzięki któremu – co wynika z dialogowości słowa – możliwe stanie się nazwanie, a wraz z nim stworzenie, oswojenie, a nawet odczynienie zła. Jak jednak można się spodziewać, konwersacje w obu przypadkach nie odbyły się. Utwory *Skąd ta wrażliwość* i *Panie* kończą się dramatycznym i bezskutecznym błaganiem o odpowiedź.

⁵⁰⁵ Tamże, s. 29.

⁵⁰⁶ Opozycja mówienia w myślach do tego, co zostaje zwerbalizowane za pomocą kodu językowego pojawia się także jako istotny element interpretacji dramatu Iredyńskiego zatytułowanego *Terroryści* (1982), o czym pisałam w rozdziale „*Ekscesywność wolności*” człowieka epoki. Zagadnienie to powraca również w jego powieściach i scenariuszach. Zob. poszczególne rozdziały niniejszej pracy.

⁵⁰⁷ M. Jędraszewski, *Wobec innego...*, s. 146-147.

⁵⁰⁸ I. Iredyński, *Słuchowisko*, w: tegoż, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 61. W innym miejscu zwrócono jej uwagę: „Kochanie, tego zdania o zapachu nieszczęścia i całej reszty nie ma w tekście”. Tamże, s. 59.

⁵⁰⁹ I. Iredyński, *Panie*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 61.

Tadeusz z powodu deficytu tożsamościowego próbuje budować swoją własną psychoprzestrzeń. W efekcie popada w obłąd, którego symptomami są alienacja, urojenia (w tym halucynacje wzrokowe), a także zezwierzęcenie:

Przestałem się do ludzi odzywać. W pracy tyle tylko, co potrzeba. A w domu do Zosi ani słowa... Leżę na tapczanie, ona do mnie mówi, a ja nic... W sufit patrzę... A na suficie jak na ekranie: siedzę ja przy gorzale z nieboszczykiem Kazikiem i jeszcze paroma, wstaję, biję pięścią w biurko (...). Zamykam oczy, żeby na sufit nie patrzeć. Odwracam się do ściany... Jakaś potrzeba wycia we mnie narastała... Pamiętam, gdy zawyłem po raz pierwszy, to Zosia z krzykiem się do mnie rzuciła... A ja się do niej odwróciłem uśmiechnięty, bo to wycie ulgę mi przyniosło... Strach miała na twarzy, jakby upiora zobaczyła⁵¹⁰.

Bohater zastanawia się, kiedy się ta „choroba wrażliwości”⁵¹¹ u niego zaczęła. Niewątpliwie ma ona związek z wyrzutami sumienia, jakich wciąż doznaje – i czemu wciąż się dziwi – w związku z oszczerstwem, którego się dopuścił wobec kolegi z pracy, co wspomina tak:

nic do tego Kubusia nie miałem (...), pijany nie byłem. Nagle skłamałem bez powodu⁵¹².

Okazuje się, iż zbytnim uproszczeniem byłoby uznanie działania na szkodę kolegi z pracy po prostu złośliwością, czy też podłością. Tadeusz przecież sam przyznaje, iż „skłamał bez powodu”. Powtórzył on zatem „gest Lafcadia” – zresztą podobnie jak wsłuchany w imperatyw kategoryczny bohater *Człowieka epoki* – i postąpił zgodnie z głosem wewnętrznym nakazującym mu spełnić swą wolę. Opowiada o tym ot tak, jakby to działo się poza nim. W terminologii psychiatrycznej istnieją stosowne do opisywanego zjawiska pojęcia: ambiwalencja (przeżywanie sprzecznych uczuć) i ambitendencja (rozszerzenie aktu woli). Warto przypomnieć, iż bohater *Głosów* nie jest w tej materii odosobniony, gdyż z podobnymi przejawami rozdźwięku psychicznego zmagali się bohaterowie innych utworów Iredyńskiego – przede wszystkim dramatu *Łtazarz wzniesiony sobie* i opowiadania *Ukryty w słońcu*⁵¹³. Stopniowo zatem Tadeusz traci rozeznanie w relacjach międzyludzkich. Można powiedzieć, iż jego swoista metamorfoza przebiega dwutorowo, ponieważ obok mentalnego rozszerzenia, pojawiają się także skutki widoczne w jego fizjonomii. Mężczyzna wyje jak dzikie zwierzę, co jednocześnie sprawia mu ulgę i przeraża bliskich – przecież Zosia, jego żona, „strach miała na twarzy, jakby upiora zobaczyła”, o czym wspomina bez troski czy

⁵¹⁰ I. Iredyński, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 28-29.

⁵¹¹ Tamże, s. 23.

⁵¹² Tamże, s. 27.

⁵¹³ Zob. na ten temat rozdział niniejszej pracy: *Psychoprzestrzeń jako alternatywa mimetycznego obrazu rzeczywistości*.

wstydu, a raczej z zadowoleniem. Nowe wcielenie bohatera – upiór – stało się rodzajem alternatywnej formy samego siebie, a wraz z nią także i elementem konstytuującym jego własną psychoprzestrzeń. Znamienna ze względu na perseweracyjny charakter ukształtowania świata przedstawionego w utworach Iredyńskiego jest informacja narratora-bohatera o horyzontalnym położeniu, w jakim oddaje się on przemysłom. Na myśl przychodzi tutaj rozłożony na kanapie i liczący musze odchody na czaku ułańskim bohater *Dnia oszusta*. Ponadto powracającym motywem w twórczości Iredyńskiego określić trzeba proces dehumanizacji, zatem przede wszystkim stawanie się upiorem, wampirem. Roman Ingarden, rozważając problem istnienia człowieka w świecie, podkreśla, iż to właśnie ciało stanowi granicę jego egzystencji – pośredniczy między rzeczywistością zewnętrzną a psyche. Jest ono wyrazicielem aktów wewnętrznych, komunikuje zatem to, co dzieje się w duszy:

Wszystkie te wypadki wewnętrznego i zewnętrznego wyrażania się psychicznych stanów i właściwości człowieka w stanach i sposobach zachowania się ciała są tylko dlatego możliwe, że dusza, w sposób jej właściwy i naturalny, działa na ciało, wywołując w nim owe stany (...) ⁵¹⁴.

Zatem degradacja ludzkiej psychiki objawia się deformacją czy wręcz obumieraniem i zanikiem części ciała. „Rekinowacenie oblicza” czy inne objawy stawania się powieściowego człowieka epoki potworem znajdują swoją kontynuację w opisach zawartych w dramatach radiowych.

W interesujący sposób motyw ten został wykorzystany w słuchowisku zatytułowanym *Honor rodziny*. Przedstawiona w atmosferze rodzinnej biesiady grupa ludzi zastanawia się, w jaki sposób pozbyć się Lucia – syna i brata, będącego czarną owcą, seryjnym mordercą, Podporządkowany imperatywowi kategorycznemu Potwór ⁵¹⁵ zabija, by odreagować sprzeczki z żoną. W trakcie groteskowo-infantylnej libacji alkoholowej okazuje się, że wśród interlokutorów znajduje się także „człowiek świniowaty”:

KOCIO: Świnia to może jestem, ale nie Potwór... E, nawet cała świnia nie jestem... Półświnia... A właściwie człowiek świniowaty, wódka mię charakter zabrała... ⁵¹⁶

Sposób pozbycia się Lucia-Potwora podsuwa zebranym Syn-Chluba. Karpatyzmologia – dziedzina nauki, w której specjalizuje się ten bohater – pozwala mu znaleźć optymalne rozwiązanie według zasad prakseologii:

⁵¹⁴ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, red. D. Gierulanka, t. 2, cz. 2, Warszawa 1987, s. 206.

⁵¹⁵ I. Iredyński, *Honor rodziny*, w: tegoż, *Skąd ta wrażliwość...*, s. 45-46.

⁵¹⁶ Tamże, s. 46.

Kocio musi związać się z Potworem czyjąś śmiercią. Potwór dla Kocia, ba, powiem więcej, na żądanie Kocia, zabije Malinowskiego. Dla Potwora to wszystko jedno, jeden więcej, jeden mniej. Dla społeczeństwa to pewnego rodzaju dobrodziejstwo – myślę o wyeliminowaniu Malinowskiego – gdy pozbędzie się jednostki tak nieproduktywnej. My będziemy świadkami, że Potwór zabił Malinowskiego na żądanie Kocia. Ipso facto Kocio będzie miał zamknięte usta nawet podczas patologicznego upojenia alkoholowego. I nie będzie też mógł szantażować swojego brata⁵¹⁷.

Plan działania mający rozwiązać ich problemy został jednogłośnie przyjęty. Patetyczny i przeplatany makaronizmem styl Syna-Chluby kontrastuje z wypowiedziami pozostałych bohaterów⁵¹⁸. W ten sposób może on niejako zdystansować się od krewnych, a nade wszystko poczuć lepszym. Jego słowa, mimo iż odbierane przez rodzinę jako wyrafinowane i uczone, są jednak pustymi i często wymyślonymi na poczekaniu sloganami. To emocjonalny zombie, którego tożsamość zawiera się jałowym i wyrugowanym ze znaczeń języku – zatem kolejne monstrum wyalienowane i mentalnie zdeformowane. Ponadto zastanawia w kwestiach Syna-Chluby obecność sformułowań typu: „jednostka nieproduktywna”, a także to, iż poprawia on swojego ojca, kiedy ten oznajmia, że „pójdzie na policję”. Stanowcza reakcja i korekta: „milicję”, wywołuje natychmiastową reakcję jego rozmówcy⁵¹⁹. Bohater jest więc silnie osadzony w realiach politycznych swojego czasu, co – jak w przypadku innych postaci występujących w utworach Iredyńskiego, zarówno epickich jak i dramatycznych – ukształtowało jego osobowość. *Honor rodziny* to zatem także jeszcze jedna opowieść o zwycięstwie przemocy i okrucieństwa nad wszelkimi wartościami humanistycznymi.

Innym przykładem zachodzącej w człowieku psycho-fizycznej przemiany jest – wspomniane już wyżej – słuchowisko dialogowe zatytułowane *Panie*. Jego bohaterkami są siostry – starsze kobiety, z których jedna obchodzi właśnie imieniny. Pani I, solenizantka, wyczekuje swoich córek, które – jak się okazuje – nie przyjdą. O tym fakcie informuje ją Pani II – spragniona miłości i niepotrafiąca odnaleźć się w świecie była pacjentka szpitala psychiatrycznego:

PANI II: Przygniatałaś je. Wysysałaś. Tłusty wampir u źródła. Tyjesz, siostrzyczko, w tłuszczyk się krew córeczek przemienia.

PANI I: Zawsze miałaś tendencje do bełkotu.

PANI II: Zobacz się w lustrze, pękł gorset, (*śpiewa*) pękł pancerz konwenansu, wylewa się tłuszczyk, cierpienie się wylewa.

(...)

⁵¹⁷ Tamże, s. 52.

⁵¹⁸ Zob. np. „KOCIO: I co było robić tyle szumu... Pij, nie pij, zawsze wszystko można załatwić... Bez nerw. SYN-CHLUBA: (*poprawia*) Bez zdenerwowania”. Tamże, s. 53.

⁵¹⁹ Zob. Tamże, s. 47.

PANI I: Moje córki. Krew z mojej krwi.
PANI II: Mistyka krwi. Coraz lepiej⁵²⁰.

Metamorfoza – jednak idąca o krok dalej – obecna jest także w słuchowisku *Głosy*. Występuje się w nim taka oto refleksja bezimiennego bohatera:

Procesy chemiczne w moim mózgu (*mamrocze*) Nim demony wyjedzą mi mózg i wszystko utonie w chaosie. (...) Już dawno się rozpadłaś, zżarły cię robaki⁵²¹.

Obecność człowieka podkreślona została obu tych utworach poprzez fizjologiczne aspekty jego egzystencji. Istotne, iż w *Głosach* pojawiają się one w kontekście symultanicznych obrazów związanych z dzieciństwem i śmiercią:

KOBIETA II: Zgrzałeś się, syneczku, jesteś cały spocony.
ON: Znów ten cukierkowy fałsz. Powiedz po prostu, że dygoczę. Że jestem strzępem, wrakiem, ruiną.
KOBIETA II: Mój syn jest piękny i zdolny.
ON: Do czego?
KOBIETA II: (*znikając*) Zdolny i piękny, zdolny i piękny.
(*cisza*)
ON: (...) zawsze myślałem, że śmierć to kobieta⁵²².

Relacje matki i dziecka zostały w tej scenie ukazane groteskowo i ironicznie. Przypomina ona *Jasny pokój dziecienny* – słuchowisko obnażające infantyлизację stosunków rodzinnych. W *Głosach* Iredyński kontynuuje ten wątek, by zaprezentować w pełnym wymiarze jego efekt – deformację:

Najchętniej tobym was wyrzygał, ale siedzicie we mnie mocno uczeplieni pazurkami... Lewiatan mógł połknąć Jonasza, to ja mogłem połknąć was⁵²³.

Mężczyzna, porównując się do morskiego potwora, podkreśla dwoistość swojej sytuacji – wszak jest nie tylko bestią, pożerającą ludzi, ale także zainfekowanym i zaatakowanym przez pasożyty organizmem, który nie może stać się bytem autonomicznym.

Podobne zmagania ze swoją fizycznością przeżywają bohaterowie *Radia*. Olo i Bodzio, pacjenci Domu Opieki w Zambowicach, od dwóch lat z niekłamaną niechęcią dzielą szpitalną salę. Zgorzkniali i cyniczni – co potęguje znaczna różnica wieku – nie potrafią się porozumieć. Scena finalna utworu stanowi jednak dowód na to, iż przez ten czas między bohaterami wykształciła się szczególna więź. Sześćdziesięcioletni tettryk pamiętał o urodzinach towarzysza, o czym ten przekonuje się słuchając radiowego koncertu życzeń:

⁵²⁰ I. Iredyński, *Panie...*, s. 58.

⁵²¹ Tenże, *Głosy...*, s. 46.

⁵²² Tamże, s. 47.

⁵²³ Tamże, s. 49.

GŁOS Z RADIA: Nadajemy koncert życzeń (...)
 OLO: Zmień na trzeci program.
 BODZIO: Zamknij się.
 GŁOS Z RADIA: (...) Panu Aleksandrowi Lipskiemu przebywającemu w Domu Opieki w Zambowicach z okazji ukończenia dwudziestu lat wyrazy miłości przesyłają matka i ojciec. Dla wymienionych: solo na trąbce.
 BODZIO: *(na tle muzyki)* Dla ciebie, Olo, życzenia.
 OLO: *(na tle muzyki, po chwili)* Bodzio, ja nie mam żadnej rodziny. Wychowałem się w Domu Dziecka... Wiem, to ty wysłałeś te życzenia.
 BODZIO: *(na tle muzyki)* Jak nadali, to znaczy, że masz rodzinę.
*(solo na trąbce)*⁵²⁴.

Gest Bodzia jest niewyartykułowanym wprost sygnałem próby nawiązania kontaktu, naprawienia relacji. Obaj są jednak zbyt butni, by przeprowadzić normalny ludzki dialog. Słowa wypowiedziane przez spikera w audycji radiowej miały moc kreacyjną, choć może lepiej – substytuującą rzeczywistość.

Problem samotności, a także zniewolenia, ograniczenia przez własną cielesność został również podjęty w słuchowisku zatytułowanym *W parku*. Cecylia i Feliks, inwalidzi poruszający się na wózkach, zostają regularnie wyprowadzani na spacer przez swoich opiekunów, parę zakochanych – Zosię i Marka, którzy po dotarciu ze swoimi podopiecznymi do miejsca przeznaczenia, zajmują się wyłącznie sobą. Opieka nad niepełnosprawnymi sprowadza się do zagwarantowania im możliwości zaspokojenia potrzeb fizjologicznych:

ZOFIA: Proszę pani, pani nie musi czasem...? Bo jakby co, to możemy już jechać... (...) Jak nie potrzebuje, to nie. To jeszcze sobie pójde⁵²⁵.
 (...)
 MAREK: To nałykał się pan świeżego powietrza, jedziemy⁵²⁶.

Substytutami uczuć stają się dla Cecylii i Feliksa słowa. Prowadząc dialog, wchodzi oni w role wymyślonych postaci. Stają się Krystyną i Andrzejem – osobami pełnosprawnymi. Przez cały czas trwania tej kompensującej im rzeczywistość psychodramy, mają oni jednak świadomość, iż jedynie realizują zamierzony scenariusz, kreując wyimaginowane wizerunki zdrowych ludzi. Świadczą o tym metajęzykowe wypowiedzi Feliksa:

FELIKS: Krystyna, ja cię...
 CECYLIA: Kocham, tak?
 FELIKS: Przestań... W ten sposób można wszystko zepsuć. Wszystko. Jak się dotyka twego ramienia i ty nagle zaczniesz mówić, tak jak mówisz, to wtedy...

⁵²⁴ I. Iredyński, *Radio...*, s. 172-173.

⁵²⁵ Tenże, *W parku*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 37.

⁵²⁶ Tamże, s. 43.

Jest raptem próżnia, czujesz ją w sobie, wiesz... Podobno lampy kineskopowe w telewizorach są właśnie taką próżnią. Wszystkie dobre słowa, które chcesz powiedzieć, giną. Wiesz, że ich nie powiesz, że zostaną w tobie na zawsze. Staje się bezradnym... Przepraszam, siedzi się bezradnym...

CECYLIA: Siedzi?

FELIKS: I powoli ogarnia cię niechęć, złość, sam nie wiem, jak to nazwać. (...) Szalenie, cudownie, genialnie, te słowa, które straciły swoją wartość, nadużywane, zmięte słowa. Jak zmięte banknoty, co?... To zresztą nieważne. Leży się przy tobie i wie się, że te zdania, które wypowiadasz z taką prostotą, tak naturalnie, są jak korniki... Te zdania, które mówisz, są właśnie jak korniki. Drobnie efekty, lecz stałe⁵²⁷.

Świat, jaki stworzyli w języku, to jednak utopia. Bardzo wymownym gestem mężczyzny jest autoironiczne stwierdzenie, iż w jego sytuacji pozostaje jedno – „siedzi się bezradnym”. Zawarta w lapidarnej formie gorzka refleksja o własnej kondycji psychofizycznej wyjaśnia motywację ich mimikry. Jest nią rozpaczliwe pragnienie powrotu do życia sprzed wypadku. Próba zaklinania słowem świata nie ma końca. Podkreśla to zastosowana w utworze konstrukcja dialogowo-narracyjna. W subiektywnej (świat bohaterów) i otwartej (plener, miasto) przestrzeni tego słuchowiska obok didaskaliów pojawia się Narrator, obecność którego potęguje wrażenie kompozycji szkatułkowej. Jako główna instancja nadawcza prezentuje on świat przedstawiony z perspektywy trzecioosobowej. W wyobraźni przysłuchującego się jego wypowiedziom odbiorcy jawi się on jako pełnoprawny uczestnik wydarzeń, choć nie porozumiewa się z bohaterami. Nawet kiedy oddaje im głos i usuwa się w cień, bacznie ich jednak obserwuje:

W pewnym momencie odrywają wzrok od siebie i przenoszą go na własne dłonie. Mówią teraz nie patrząc na siebie. (...) Cecylia naciąga pled na biodra. (...) Na końcu alejki pokazują się Marek i Zofia⁵²⁸.

Głos narratora porządkuje świat przedstawiony i stanowi cezurę między poszczególnymi warstwami fabuły – wydarzeniami podczas spaceru w parku a historią rodzącego się i umierającego uczucia dwojga ludzi:

FELIKS: Może ich zawołamy.

(znowu milczą)

CECYLIA: Nie, nie wołajmy ich. Zresztą i tak by nie usłyszeli. Skończyliśmy na drugim spotkaniu, tak?

FELIKS: Są już kilka miesięcy ze sobą.

CECYLIA: Trzecia rozmowa. Są już rok ze sobą. Rozumiesz?

FELIKS: Że już nie jest tak, jak wcześniej.

CECYLIA: Zobaczymy. Zaczynaj⁵²⁹.

⁵²⁷ Tamże, s. 39.

⁵²⁸ Tamże, s. 32-34.

W wykreowanym przez siebie świecie to Cecylia i Feliks są narratorami. Reżyserują oni poszczególne sceny z życia swoich bohaterów – Krystyny i Andrzeja.

Utwór ten tematycznie nawiązuje do słuchowiska z tego samego tomu, zatytułowanego *Winda*. Przedstawiono w nim historię związku kobiety i mężczyzny, wymyślonej spontanicznie przez uwieczionych w windzie obcych sobie ludzi. Ona i on, ironicznie teoretyzując, projektują wizję wspólnej przyszłości. Etapy ich wyimaginowanego romansu pokrywają się z tymi, o których rozmawiali niepełnosprawni bywalcy parku. Mimo iż konkluzja brzmi:

ON: Nasze wspólne życie wydaje się nam pomyłką młodości. W ogóle pomyłką, jakimś dawnym, złym snem⁵³⁰,

ostatecznie jednak po wyjściu z windy umawiają się na spotkanie.

Treść *Oratora* natomiast – dialogowo-dyskursywnego słuchowiska zamieszczonego w tym samym tomie – zogniskowana jest wokół problematyki związanej z miłością i śmiercią. Tutaj Tanatos wywołał Erosa. Ramę kompozycyjną w tym utworze stanowi sytuacja przygotowania się małżonków do pogrzebu przyjaciela, podczas którego mężczyzna wygłosi mowę. To chwila, kiedy oboje pozwalają sobie na szczerość. Okazuje się, że tkwią w związku z przyzwyczajenia, kompensując sobie deficyt uczuć romansami. Nie oni jedyni zresztą. Potwierdzeniem tezy o wszechobecnej tromtadracji w związkach międzyludzkich jest wypowiedź jednego z bohaterów słuchowiska zatytułowanego *Fragmenty listów miłosnych*:

Bądź, co bądź mamy z sobą czyściec, miejmy nadzieję, że niebo nie będzie nudne. (...) Myślę, że silne uczucia zawsze są kabotyńskie⁵³¹.

Postaci wykreowane przez Iredyńskiego w jego dramatach radiowych projektując obrazy samych siebie w świecie, ale również ów świat, który powstaje razem z nimi, podlegają szeroko pojętym deformacjom. Są to konstrukcje osadzone na słowach – mających moc kreacyjną i niszczycielską – oraz przemilczeniach – sygnalizujących, iż nie wszystko można powiedzieć, nazwać, stworzyć. Owemu gestowi kreacyjnemu – pełnemu frustracji i lęku – towarzyszą słowa proroka:

Simulacrum nigdy nie jest tym, co ukrywa prawdę – to prawda ukrywa, że jej nie ma. *Simulacrum* jest prawdą (Eklezjastes)⁵³².

⁵²⁹ Tamże, 38.

⁵³⁰ I. Iredyński, *Winda*, w: tegoż, *Głosy...*, s. 16.

⁵³¹ Tenże, *Fragmenty listów miłosnych...*, s. 15 i 16.

⁵³² Cyt. za: J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 175.

Zdaniem francuskiego filozofa rzeczywistość stanowi efekt działania modułów pamięci oraz pracy systemów operacyjnych, co pozwala na jej nieustanne powielanie. Takie pojęcia, jak tożsamość i podmiotowość, brzmią wówczas abstrakcyjnie. Kondycja człowieka jest słaba, istnieje zagrożenie, iż stanie się on „swoim własnym wizerunkiem, uczestnikiem gry iluzji i fantazmatów”⁵³³. Marazm w relacjach międzyludzkich i doprowadzenie do ruiny dotychczasowych przekonań idzie w parze z wyeksploatowaniem siebie.

Zatem między „wibracją ciszy” a „żywopisem” powstaje scena teatru wyobraźni Iredyńskiego, na deskach której wybrzmiewają głosy straceńców. Skupia się on w każdej opowiedzianej przez siebie historii na rejestrowaniu konkretnego, indywidualizacji losów i życiowych dramatów swoich postaci. Taką właśnie perspektywę przyjął autor *Głosów*, pisząc dla radia, nie zmieniając jej jednak – jak się okazuje – w swoich powieściach i dramatach.

⁵³³ tamże, s. 187.

ZAKOŃCZENIE

Rzeczywistość jest jedną z postaci fikcji, co w istocie oznacza też, że fikcja jest jedną z (fikcyjnych z natury) rzeczywistości⁵³⁴.

Kreowanie alternatywnych światów w utworach Iredeńskiego koresponduje z wieloma innymi zagadnieniami. Wszystkie one wynikają z uwikłania jego życiorysu w kontekst historyczno-polityczny, a także z szerokich zainteresowań artystycznych i interdyscyplinarności tego twórcy. Wybór tematyki rozprawy podyktowany został przekonaniem o wadze sposobu stwarzania rzeczywistości utworów Iredeńskiego dla prezentacji jego literackiego światopoglądu. Przede wszystkim proza i dramaturgia autora *Manipulacji* to – w moim przekonaniu – obszary najbardziej interesujące interpretacyjnie dla problematyki, której wektor skierowany jest ku problematyce egzystencjalnej, zogniskowanej wokół biegunów: *mimesis* i *creatio*. W swojej pracy starałam się je wydobyć, jednocześnie badając, jak Iredeński wykorzystuje wielość i różnorodność uprawianych przez siebie form. Literatura – jako sztuka słowa – umożliwiła mu chyba najpełniej werbalizację tego, co wyobrażone. Pisarz korzystał z tej jej właściwości, ujmując swoje myśli i uczucia w ramy wszystkich rodzajów literackich. Można powiedzieć, że specyficzną postacią istnienia pisarstwa jest także radio. Jednak w przypadku autora *Głosów* rola tego medium nie ogranicza się to bycia jej swoistym transmitterem, mimo iż stanowi obszar, którego elementem szczególnie istotnym jest także słowo. Dzieło radiowe jako twór charakteryzujący się umownością, pozostaje dalekie od dosłowności. Z filmem – oddziałującym na największą ilość zmysłów – łączy słuchowisko techniczny rodowód oraz selektywny sposób obrazowania rzeczywistości. Wszystkie powyższe formy artystyczne uznają zgodnie supremację fikcji.

Zaproponowane w pracy interpretacje utworów Ireneusza Iredeńskiego ujawniają ich dwoistość opartą na antynomiach: modernizm – postmodernizm, mimetyzm – kreacjonizm, destrukcja – tworzenie, autor – bohater, rzeczywistość autora – świat przedstawiony jego tekstów, przestrzeń – psychoprzestrzeń. Artysta ten, w poszukiwaniu najbardziej pojemnej formy, stworzył wiele utworów dających możliwość wieloaspektowego przyjrzenia się

⁵³⁴ B. Baran, *Postmodernizm literacki...*, s. 157.

rzeczywistości i zaprezentowania jej za pomocą różnorodnych narzędzi – słowa, dźwięku i obrazu.

To twórczość bogata i wartościowa pod względem tematycznym i artystycznym. Próbę czasu przeszła ze względu na wymiar egzystencjalny, uzyskany dzięki uniwersalności i aktualności podejmowanych w niej wątków. Próbując udzielić odpowiedzi na pytanie o jej znaczenie i miejsce we współczesnej literaturze, trzeba podkreślić, iż owszem – omawiane utwory stanowią cenne źródło informacji na temat rzeczywistości lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Nie jest jednak to pisarstwo reliktem po świecie zbyt już dziś odległym i nieaktualnym. Na stronie warszawskiego wydawnictwa, nakładem którego ukazała się trzytomowa seria dzieł Iredyńskiego znalazło się uzasadnienie konieczności przypomnienia czytelnikom sylwetki twórczej pisarza:

Jego twórczość dotyka rdzenia myśli ludzkiej, penetruje zło, wątpliwości, imaginację, kłaczowatość pamięci, jest werystyczna, a jednocześnie niemal poetycka. Mroczna, a przez to piękna, uwodząca groźnym urokiem niezafałszowanej brutalności, mocy i niejednoznaczności. (...) Chcemy, żeby Ireneusz Iredyński ponownie zaistniał w świadomości polskiego odbiorcy. Żeby znów się pojawił. Żeby był⁵³⁵.

Potwierdzeniem powyższych słów niech zatem będą także rozważania zawarte z niniejszym tekście, których meritum stanowi przeświadczenie, iż Iredyński jako nieprzeciętny i utalentowany kontynuator Gombrowicza oraz innych znamienitych twórców podejmujących problematykę zogniskowaną wokół pytań o możliwości i warunki egzystowania wśród innych, stworzył jednak swoją własną niszę. Mimo zbieżności na gruncie poetyki i światopoglądu, twórczość Iredyńskiego stanowi swego rodzaju zjawisko osobne. Jako najmłodszy przedstawiciel pokolenia „Współczesności”,

(...) autentyczne dziecko wojny (...) miał potrzebę, a nawet (...) rościł sobie prawo do dystansowania się, egzystowania manifestacyjnie obok życia społeczno-politycznego⁵³⁶.

Nazwisko autora *Człowieka epoki* pojawia się też obok innych pisarzy urodzonych w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku, jak między innymi: Hłasko (1934), Głowacki (1938), Nowakowski (1935), czy Redliński (1940), którzy dzielili z nim przeżycia pokoleniowe⁵³⁷. Wszystkie jego utwory wykraczają poza kontekst PRL, choć problematyka

⁵³⁵ Źródło: http://www.wfw.com.pl/spis/19/NASI_AUTORZY [dostęp: 20.07.2012]

⁵³⁶ Z. Marcinów, *Bohater obok świata...*, s. 8.

⁵³⁷ Każdy z nich jednak w inny sposób projektował własne wizje powstałe na styku talentu i osobistych przekonań z kontekstem kulturalno-obyczajowym oraz społeczno-politycznym czasów Polski Ludowej: Hłasko i Nowakowski zasłynęli jako outsiderzy literatury, zainteresowany obserwacją peryferii Redliński prezentował

wielu z nich wypływa właśnie z przeżycia tych realiów. Iredyński był jednym z *poètes maudits* – w życiu i w literaturze – stającym do polemiki ze światem, obnażając jego prowizoryczność i okrucieństwo, ale także dokonującym wiwisekcji na sobie. W jego utworach wielokrotnie powraca przekonanie, że egzystencja człowieka to rebelia o przyznanie sobie prawa do swobody – zarówno poznawczej, jak i twórczej. Wszak bunt przedstawionych w nich bohaterów wynika z pragnienia zaznania wolności – w każdym znaczeniu. W tym celu decydują się oni na ucieczkę gdziekolwiek – w głąb siebie, w świat sztuki, w nałóg – byle na obszar eksterytorialny, niepodlegający żadnym ograniczeniom. Dla pisarza przeświadczonego o tragizmie wpisanym w życie człowieka kwestia ta była szczególnie istotna, ponieważ to z braku zrealizowania rudymen tarnej potrzeby samostanowienia zrodził się w jego postaciach – ale również i w nim samym – bunt, który tak naprawdę był jedyną możliwą reakcją wobec absurdu milczącej rzeczywistości. Rewolta wywoływała za każdym razem skandal⁵³⁸, czyli „awarię systemu, obowiązującego porządku”⁵³⁹ próbującego – kosztem odebrania indywidualności i tożsamości – regulować relacje międzyludzkie. Konstruując swoich bohaterów Iredyński nie posługiwał się wszak obowiązującym „kodem”: językowym, moralnym, czy estetycznym, gorsząc tym samym i narażając się na zoilowską krytykę. Autor *Manipulacji* nie wierzył w wystarczalność, a przede wszystkim wiarygodność języka, zatem również w możliwość porozumienia. Normy i zasady zastąpił subiektywnym zestawem praw, wśród których największą wagę przyznał aksjomatowi nieskrępowanej kreacji, co wynika także z jego silnego przeświadczenia o nierozzerwalnym związku życia poety przeklętego ze sztuką, która umożliwia mu projektowanie nowych psychoprzestrzeni jako alternatywy dla mimetycznego obrazu świata.

konflikt tradycji z nowoczesnością, a Głowacki (podobnie zresztą jak dwaj pierwsi próbował demaskować peerelowski obraz społeczeństwa).

⁵³⁸ Interesujące próby zdefiniowania tego pojęcia pojawiły się w rozmowie przeprowadzonej przez Teresę Walas na łamach „Dekady Literackiej”. Moderatorka proponuje rozumienie go w oparciu o podział (za Henrykiem Szabłą) na „wandaliczny i prometejski”: „Te pierwsze są po prostu naruszeniem normy z czysto egoistycznych pobudek albo stanowią przejaw otwartej wobec niej agresji, nie powodują jednak (i nie projektują) żadnych innych skutków poza dewastacją. Po prostu dajemy upust swoim destrukcyjnym popędom i pragnieniom w ten sposób, że bijemy żonę albo niszczymy jakieś tabu. Natomiast aspekt prometejski przypisać można skandalowi, który zmierza do zaproponowania jakiejś nowej aksjologii na gruzach starej. (...) trzeba by ów prometejski skandal podzielić na taki, który chce być skandaliczny, i taki, który dąży do złamania normy w celu zmiany hierarchii czy układu wartości artystycznych, ale nie chce wywołać oburzenia, a oburzenie pojawia się jako produkt uboczny. Tamte zamierzone skandale są zapewne bliższe współczesnej kulturze (...)”. *Tak zwany skandal w kulturze*. Rozmowę prowadziła T. Walas, „Dekada Literacka” 2006, nr 1-2. Źródło: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=199> [dostęp: 8.09.2012]

⁵³⁹ M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 9.

Bibliografia podmiotowa

I. Ireneusz Iredyński. *Dzieła zebrane*, red. P. Sieniuc, Warszawa 2010, t. 1-3.

II. Powieści i opowiadania:

1. I. Iredyński, *Bajki – nie tylko o smoku*, Warszawa 1977.
2. I. Iredyński, *Ciąg*, Kraków 1982.
3. I. Iredyński, *Dzień oszusta, Ukryty w słońcu*, Warszawa 1976.

III. Dramaty i słuchowiska:

1. I. Iredyński, *Głosy*, Warszawa 1974.
2. I. Iredyński, *Głosy umarłych*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984 nr 4.
3. I. Iredyński, *Jasełka moderne*, reż. H. Rozen, Teatr Polskiego Radia 20.12.2009.
4. I. Iredyński, *Maria*, „Dialog” 1974 nr 7.
5. I. Iredyński, *Ołtarz wzniesiony sobie*, „Dialog” 1981 nr 6.
6. I. Iredyński, *Skąd ta wrażliwość*, Warszawa 1979.
7. I. Iredyński, *Terroryści*, „Dialog” 1982 nr 5.
8. I. Iredyński, *Wszyscy zostali napadnięci*, Warszawa 1985.

IV. Scenariusze filmowe:

1. I. Iredyński (scen.), *Anatomia miłości*, reż. R. Załuski, Łódź 1972.
2. I. Iredyński (scen.), *Armelle*, reż. J. Lenczowski, Polska-Węgry 1990.
3. I. Iredyński (scen.), *Magiczne ognie*, reż. J. Kidawa, Łódź 1983.
4. I. Iredyński (scen.), *Okno*, reż. W. Wójcik, Łódź 1981.
5. I. Iredyński (scen.), *Sam pośród miasta*, reż. H. Bielińska, R. Rydzewski, Warszawa 1965.
6. I. Iredyński (scen.), *Śmierć w środkowym pokoju*, reż. A. Trzos, Łódź 1965.
7. I. Iredyński, *Zejście do piekła*, reż. Z. Kuźmiński, G. Zalewski, Łódź 1966.

Bibliografia przedmiotowa

1. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.
2. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983.
3. Arystoteles, *Polityka*, przeł. i oprac. L. Piotrowicz, Wrocław 2005.
4. E. Auerbach, *Blizna Odyseusza*, w: tegoż: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
5. G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, w: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. i oprac. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
6. M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
7. E. Balcerzan, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*, w: tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Gdańsk 2000.
8. J. Bańka, *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej teraźniejszości*, t. 2. *O osobliwościach upływu czasu w dziele sztuki*, Katowice 1999.
9. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.
10. S. Bardijewska, „Głosy umarłych” Ireneusza Iredyńskiego, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1985 nr 4.
11. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
12. S. Bardijewska, *O znakach radiowych*, w: tejże, *Z zagadnień semiotyk sztuk masowych*, Wrocław 1978.
13. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, z. 1/2.
14. G. Bataille, *Historia oka*, przeł. T. Komendant, „bruLion” 1989 nr 9.
15. G. Bataille, *Pisma*, t. III: *Część przeklęta. Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.
16. G. Bataille, *Transgresje*, w: tegoż, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
17. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
18. *Baza ludzi umarłych*, reż. Cz. Petelski, scen. M. Hłasko, Łódź 1959.
19. S. Beckett, *Dramaty*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995.
20. J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 2002.

21. M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe*, w: *Sztuka interpretacji*, t. 1, przeł. i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971.
22. H. Buczyńska – Garewicz, *Przeszłość odzyskana*, w: tejże, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003.
23. A. Camus, *Samobójstwo filozoficzne*, w: tegoż, *Eseje*, przeł. J. Guze, Kraków 1993.
24. S. Chwin, „Wallenrodowie” w teatrze. Rok 1933 i 1968: „wallenrodyczna” motywacja antysemityzmu?, w: tegoż, *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej apokalipsy”*, Kraków 1993.
25. J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
26. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju, Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
27. D. Dabert, *Konstrukcja aluzyjna „Barw ochronnych”*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
28. *Dobra proza i dramat to dla mnie przeżycie. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Halina Murza-Stankiewicz*, „Wiadomości” 1972, nr 14.
29. A. Drawicz, *Trudne związki, puste dni*, „Sztandar Młodych” 1970, nr 239.
30. B. Ejchenbaum, *Literatura i kino*, przeł. R. Zimand, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przeł. i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001.
31. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
32. T.S. Eliot, *Hamlet*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, oprac. W. Chwalewik, Warszawa 1963.
33. T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przekład, wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001.
34. B. Faron, *W kręgu autobiografizmu - Zbigniew Uniłowski*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. tegoż, Warszawa 1974.
35. D. W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1993.
36. M. Foucault, *Stultifera navis*, w: tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
37. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżyńska, Warszawa 2001.

38. A. Gide, *Dziennik*, wybór, tłum. i objaśnienia J. Guze, Warszawa 1992.
39. A. Gide, *Lochy Watykanu*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 1973.
40. J. Giedroyc, J. Stempowski, *Listy 1946-1969. Część druga*, Warszawa 1998.
41. M. Głowiński, *Liryka Jedermann*, „Twórczość” 1959 nr 9.
42. M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
43. M. Głowiński, *Realizm i demagogia*, w: tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
44. W. Golding, *Władca Much*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1967.
45. W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986.
46. H. Gosk, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005.
47. *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
48. B. Gutkowska, *Między satyrą a parabolą*, w: tejże, *O “Tangu” I “Emigrantach” Sławomira Mrożka*, Katowice 1998.
49. B. Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005.
50. E. T. Hall, *Nie można wyrzec się kultury*, w: tegoż, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1978.
51. M. Haltof, *Polska szkoła filmowa*, w: tegoż, *Kino polskie*, Gdańsk 2004.
52. V. Havel, *Largo desolato*, przeł. A. S. Jagodziński, Warszawa 1987.
53. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. i oprac. B. Baran, Warszawa 2005.
54. A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001.
55. M. Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, w: *Szkoła polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998.
56. M. Hendrykowski, *Zagadnienia kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, w: *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979.
57. M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.
58. M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia, Cmentarze, Następny do raj*, Warszawa 1989.
59. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994.

60. R. Ingarden, *Czas przedstawiony i perspektywy czasowe*, w: tegoż, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988.
61. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, red. D. Gierulanka, t. 2, cz. 2, Warszawa 1987.
62. Ireneusz Iredyński. *Dzieła zebrane*, red. P. Sieniuc, Warszawa 2010, t. 1-3.
63. I. Iredyński, Przedmowa do *Armelle*, „Polska” 1971 nr 2.
64. M. Janion, *Epika życia fantazmatycznego*, w: tejże, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.
65. M. Janion, *Freudowska scena fantazmatów*, w: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.
66. M. Janion, *Głosy*, w: tejże, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2003.
67. M. Janion, *Gotyckie fantomy*, w: tejże, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane, t. I*, Kraków 2000.
68. Z. Jarzębowski, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002
69. J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
70. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
71. K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
72. K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wrocław 1999.
73. M. Jazon, *Czarne filmy posiwały. Czarna seria polskiego dokumentu 1956-1958*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
74. M. Jędraszewski, *Wobec innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lèvinasa*, Poznań 1990.
75. C. G. Jung, *Cień*, w: tegoż, *Archetypy i symbole*, wybór, przeł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
76. R. Kapuściński, *Lapidaria I, II, III*, Warszawa 2000.
77. *Każdy musi mieć swoją historię*. Z Filipem Bajonem rozmawia B. Mruklik, „Kino” 1979, nr 11.
78. A. Kępiński, *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii*, Warszawa 1978.
79. Z. Klemensiewicz, *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej*, Kraków 1937.

80. K. Kłosiński, *Od „Zmór” do „Motorów”. Czy jest możliwa literatura erotyczna?*, w: tegoż, *Eros, dekonstrukcja, polityka*, Katowice 2000.
81. J. Kłossowicz, *Iredyński: męczeństwo z przymiarką*, „Dialog” 1987 nr 6.
82. L. Kruczkowski, *Niemcy*, w: tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1981.
83. M. Kruszelnicki, *Georges Bataille. Błysk inności w ekstatycznym akcie samozatraty*, w: tegoż, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008.
84. *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993.
85. A. Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009.
86. A. Libera, „*Kosmos*” Gombrowicza: *wizja życia, wizja wszechświata*, w: *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków-Warszawa, 1984.
87. J. Limon, *Teatr trzeci: patrzenie uszami*, w: tegoż, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.
88. A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
89. A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.
90. J. Łukasiewicz, *Ireneusz Iredyński: „Związki uczuciowe”*, „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 42.
91. D. MacWhinnie, *Radio jako sztuka*, przeł. Z. Lewikow, Warszawa 1964.
92. A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, w: *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979.
93. A. Z. Makowiecki, *Objawy modernizmu i spór pokoleń*, w: tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1981.
94. Z. Marcinów, *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego*, Katowice 2011.
95. H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” XCVII, 2006, z. 3.
96. A. Martuszevska, *Niektóre problemy fikcji literackiej. Kłamstwa i złudzenia w kontekście teorii światów możliwych*, w: *Kłamstwo w literaturze*, red. Z. Wójcicka i P. Urbański, Kielce 1996.
97. M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społecznościach archaicznych*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, Warszawa 1973.
98. J. Mayen, *Awizualność a wyobrażenia*, w: tegoż, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
99. J. Mayen, *Gest foniczny*, w: tegoż, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972.

100. M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
101. K. Mętrak, *Inicjacje*, „Kultura” 1970, nr 37.
102. A. Michnik, *Polskie kredowe koło*, w: *Książka dla Jacka: w sześćdziesiątą rocznicę urodzin Jacka Kuronia*, red. L. Balcerowicz, Warszawa 1995.
103. J. H. Miller, *Narracja i historia*, przeł. M. Adamczyk, "Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3.
104. A. Mindell, *Najnowsze osiągnięcia teorii procesu*, przeł. B. Szymkiewicz-Kowalska, Kraków 2002.
105. J. Mitarski, *Z dziejów melancholii*, w: A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001.
106. Z. Mitosek, *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, Warszawa 1992
107. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
108. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
109. Z. Nałkowska, *Profesor Spanner*, w: tejże, *Medaliony*, Poznań 1990.
110. F. W. Nietzsche, *Cztery wielkie błędy*, w: tegoż, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. i oprac. P. Pieniążek, Kraków 2004.
111. E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przesłona, O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003.
112. R. Nycz, *Język modernizm. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
113. M. Orski, *Etos lumpa*, Gdańsk 2000.
114. *Paragraf zero*, scen. i reż. W. Borowik, Warszawa 1957.
115. M. Piwińska, *Powieść dla młodzieży*, w: Ireneusz Iredyński. *Dzieła zebrane*, t. 3, red. P. Sieniuc, Warszawa 2011.
116. M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006
117. M. Praz, *Metamorfozy Szatana*, w: tegoż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.
118. J. Prokop, *Wyobraźnia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.
119. S. Rainko, *Medytacja inteligenta*, cyt. za T. Burek, *Wracajmy do Zengla*, w: R. Zengel, *Mit przygody i inne szkice literackie*, wybór i wstęp T. Burek, Warszawa 1970.

120. J. Rek, *Między filmowym analfabetyzmem z kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, w: *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982
121. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.
122. D. Scholze, „Judasza” Iredyńskiego, „Miesięcznik Literacki” 1990 nr 2-3.
123. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.
124. J. Siedlecka, *Zbaletowany – Ireneusz Iredyński w materiałach służby bezpieczeństwa*, w: *też, Obława. Losy pisarzy represjonowanych*, Warszawa 2005.
125. T. Sikora, *Walka o podmiot. Esej (meta)fizyczno-(anty)(post)modernistyczny*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz i S. Piskor, Katowice 1997.
126. *Słownik symboli*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1990.
127. J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
128. F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, przeł. i oprac. R. Handke, Kraków 1980.
129. T. S. Szasz, *Diabeł, masturbacja, choroba psychiczna. Aforyzmy*, w: *Galernicy wrażliwości*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1981.
130. T. Szczepański, *Film i literatura XX wieku: próba historycznego przekroju*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czerwińska i inni, Kraków 2005.
131. W. Tkaczuk, *Mimo woli*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 45.
132. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998.
133. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2005.
134. Z. Uniłowski, *Wspólny pokój*, Gdańsk 2000.
135. *Uwaga, chuligani*, scen. i reż. J. Hoffman, E. Skórzewski, Warszawa 1955.
136. K. Wyka, *Rozrachunki inteligentkie*, w: tegoż, *Pogranicza powieści*, Warszawa 1974.
137. H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligentkich. O prozie tzw. obrachunków inteligentkich w latach 1945-1948*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III, *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965.
138. E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Kraków 1954.
139. A. Zieniewicz, *Iredyński: mała Apokalipsa z figurami*, „Dialog” 1975 nr 1.

140. M. Zowczak, „Rehabilitacja” Judasza. *O apokryfach w kulturze popularnej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XX/2/2007.

Źródła internetowe:

1. R. Caillois, *Mimikra i legendarna psychastenia*. Źródło: <http://www.fppl.pl/wp-content/uploads/2011/04/MIMIKRA-I-LEGENDARNA-PSYCHASTENIA> [dostęp: 10.07.2012]

2. T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, przeł. Cz. Miłosz, Źródło: <http://www.wiersze.annet.pl/w,,10738>, [dostęp: 18.02.2012]

3. J. J. Kolarzowski, *Iredyński. Odslona druga*, „Kultura Liberalna” 2010, nr 80. Źródło: <http://kulturaliberalna.pl/2010/07/20/kolarzowski-iredynski-odslona-druga/> [dostęp: 27.12.2011]

4. A. Kruszyńska, *Teoria światów możliwych w badaniach literackich*. Źródło: <http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/mozl.html> [dostęp: 5.07.2012]

5. *Tak zwany skandal w kulturze*. Rozmowę prowadziła T. Walas, „Dekada Literacka” 2006, nr 1-2. Źródło: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=199> [dostęp: 8.09.2012]

6. K. Varga, *Wyznania hochsztaplera*, „Gazeta Wyborcza” 06.04.2010. Wydanie internetowe: http://wyborcza.pl/1,75475,7738046,Wyznania_hochsztaplera.html, [dostęp: 01.12.2011]

7. A. Wawrzkievicz, *Ciało jako „inny”, „obcy”*. Źródło: <http://www.anthropos.us.edu.p./anthropos1/teksty/ciaojako.htm> [dostęp: 05.11.2011]

8. B. Wildstein, *Libera, czyli Beckett jako katharsis*, „Rzeczpospolita” 04.04.2009, wydanie internetowe: http://new-arch.rp.pl/artykul/855947_Libera_czyli_Beckett_jako_katharsis.html [dostęp: 03.07.2010]

9. http://www.wfw.com.pl/spis/19/NASI_AUTORZY [dostęp: 20.07.2012]